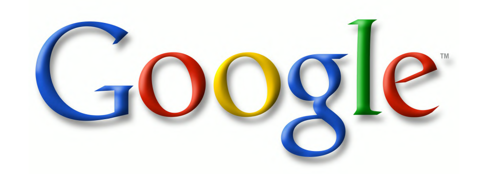
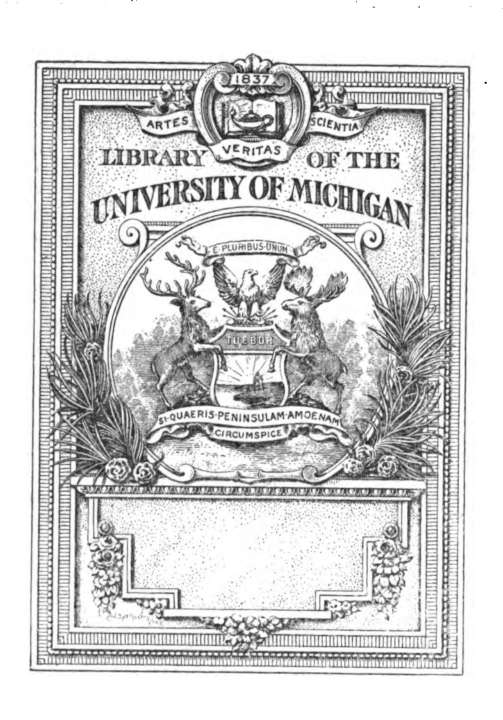
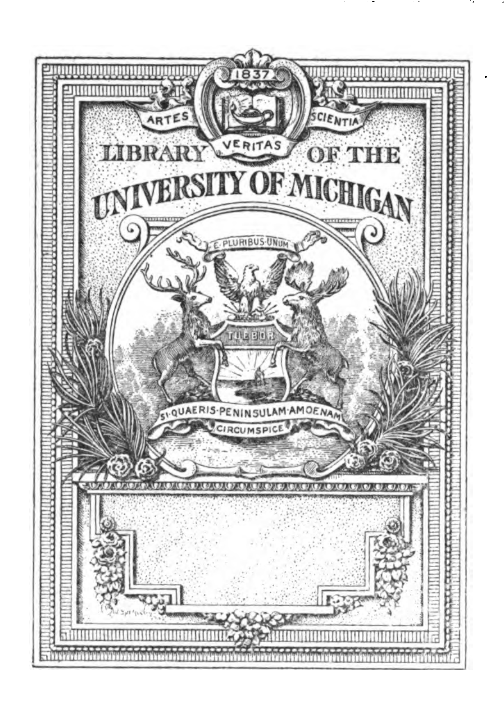


Zeitschrift für vergleichende Litteratures...


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE


Digitized by Google

Zeitschrift

für

vergleichende Litteraturgeschichte

Herausgegeben

von

Prof. Dr. **W. Wetz** und Prof. Dr. **J. Collin**

o. Prof. a. d. Universität Freiburg i. B. a. o. Prof. a. d. Universität Giessen

Neue Folge. — Band XVI.



BERLIN 1906
VERLAG VON EMIL FELBER

Inhalt.

Abhandlungen.

Vermischtes.

Besprechungen.

Abhandlungen.

Zur Biographie des Cervantes.

Von

A. Ludwig.

Über keinen der grossen spanischen Dichter ist zu allen Zeiten das Urteil in Deutschland so einstimmig gewesen wie über Cervantes, bei keinem haben Übersetzer, Bearbeiter und Kritiker so mit einander gewetteifert, um die Kenntnis seiner Werke zu verbreiten. Wen sollte auch nicht das Problem des *Don Quijote* fesseln, das so uralt und doch stets so neu ist, weil es von jedem einzelnen immer wieder gelöst werden muss, der Ausgleich zwischen Ideal und Wirklichkeit! Dass Cervantes dies tiefe Problem humoristisch behandelte, brachte ihn unserm Empfinden noch näher, und die Form, die bei andern Erzeugnissen der spanischen Literatur so fremdartig wirkte, war hier ja die altgewohnte Prosaform der epischen Erzählung. — Das Interesse an den Werken eines Dichters ruft die Frage nach seinen Lebensschicksalen hervor; die Anteilnahme, welche die des Cervantes in Deutschland gefunden haben, entspricht nun aber merkwürdigerweise wenig seinem Ruhm und seiner Beliebtheit. Mag sein, dass der Reiz des Geheimnisses fehlt, das Shakespeare umgibt: seine Persönlichkeit verschwindet nicht so geheimnisvoll hinter seinen Werken, er ist mit Andeutungen über seine Erfahrungen und seine persönlichen Ansichten von Welt und Leben nicht gerade sparsam, und so mag es denn kommen, dass man sich in Deutschland meist mit dem begnügt hat, was auf der Hand lag und — sehr im Gegensatz zu unserem Verhalten zu anderen Dichtern — über seinen Werken seine Person etwas vernachlässigt hat. Nur eine selbständige Biographie ist erschienen (von Reinhold Baumstark, *Cervantes. Ein spanisches Dichterleben.* Freiburg im Breisgau 1875); sie fand so wenig Verbreitung, dass nicht einmal die Königliche Bibliothek von

Berlin ein Exemplar besitzt; Schacks biographischer Versuch ist in der *Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien* vergraben und nun bald sechzig Jahre alt. Die Übersetzungen des *Don Quijote* schicken teils nur einige flüchtige biographische Bemerkungen voraus, teils drucken sie Viardots 1836 entstandene *Vie de Cervantes* ab. Die neueste Veröffentlichung, die in der von Paul Remer herausgegebenen Sammlung *Die Dichtung* erschienene „Monographie" *Cervantes* von Scheerbart ist eine, um ein mildes Wort zu gebrauchen, bizarre Phantasie, die ihren Verfasser charakterisieren mag, nimmermehr aber den Dichter.

All diese deutschen Berichte über des Cervantes Leben stützen sich — abgesehen von des Dichters eigenen Andeutungen — mittelbar oder unmittelbar auf die grosse Biographie Navarretes, die 1819 erschien, ein Wunderwerk treuen Fleisses und unverdrossenen Spürsinnes, wenig anlockend in seiner äusseren Form, aber für alle Zeiten die feste Grundlage für die biographische Forschung. So sehr man sich hüten muss, die Bedeutung, die dies Buch auch noch für uns hat, zu unterschätzen, so darf man doch auch nicht übersehen, dass seit seinem Erscheinen in Spanien eine reiche Arbeit geleistet ist, die viel Neues gebracht, manches von Navarrete unbezweifelt gelassene Alte aber beseitigt hat. Ausserhalb Deutschlands blieben die Ergebnisse dieser Forschungen auch nicht unbeachtet: es sei hier nur auf das schöne Buch des Engländers Fitzmaurice-Kelly hingewiesen, das im Jahr 1892 als die Biographie des Cervantes erscheinen mochte. Seitdem hat nun aber gerade die spanische archivalische Forschung sehr reiche Ergebnisse geliefert: eine ganze Reihe von Aktenstücken ist gefunden worden, die sich auf Cervantes oder seine Familie beziehen und auf manche Perioden seines Lebens ganz neues Licht werfen. Von all dem ist bis jetzt nach Deutschland kaum etwas in weitere Kreise gedrungen: ein Blick in die neueste Auflage unserer Konversationslexika, die ja doch den jeweiligen Stand des Wissens repräsentieren sollen, zeigt nach dem Text den Hinweis auf die neuesten Quellen, in dem Text so alte, längst widerlegte Irrtümer, wie ein Studium unseres Dichters in Salamanca.

Zum Teil liegt das allerdings auch an der Art der spanischen Publikationen, die eine Lektüre in mehr als einer Beziehung erschwert. Zunächst ist manches schwer zugänglich: Maríns Vortrag *Cervantes estudió en Sevilla* (1900) ist in deutschen Bibliotheken nicht aufzutreiben und im Buchhandel nicht zu haben. Wer wird in einem Buche, das die für die Allgemeinheit gerade nicht aufregende Frage behandelt, ob Cervantes eine Antipathie gegen die Basken gehabt habe oder nicht, (Apraiz,

Cervantes vascófilo. Victoria 1899) nach Nachrichten über sein Leben suchen wollen? Die wichtigste aller Veröffentlichungen aber, die von Pérez Pastor 1897 und 1902 herausgegebenen zwei Bände *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos* schrecken durch ihren Umfang (es sind im ganzen etwas über tausend Seiten) und ihre Form, die fast ungekürzte, Wichtiges und Unwichtiges unterschiedslos behandelnde Wiedergabe von allerlei Urkunden, den Leser ab. Wenn aber die Schale zu wünschen übrig lässt, so verlohnt der Kern doch die gehabte Mühe, und deshalb sei hier der Versuch gemacht, die Resultate des Studiums dieser spanischen Veröffentlichungen dem deutschen Publikum darzubieten.

Von der Jugend unseres Dichters war bis jetzt so gut wie nichts bekannt, als dass er am 9. Oktober 1547 in der Kirche Santa María la Mayor zu Alcalá de Henares getauft wurde, im Jahre 1568 mehrere Trauergedichte auf den Tod der Königin Isabella, der Stiefmutter des Don Carlos, verfasste, die im folgenden Jahr der gelehrte Juan López de Hoyos in seiner *Historia y relación verdadera de la enfermedad, felicísimo tránsito, y suntuosas exequias fúnebres de la serenísima Reina de España* . . . . als das Werk seines *„caro y amado discípulo"* veröffentlichte, dass aber der jugendliche Poet damals schon im Gefolge des päpstlichen Legaten Giulio Acquaviva Spanien verlassen und sich nach Rom begeben hatte. Aus diesen mageren Daten folgerte man, dass unser Dichter seine Jugend wahrscheinlich in Alcalá verlebt habe und dann zu einer nicht näher zu bestimmenden Zeit nach Madrid gekommen sei, wo er sich das, was er an gelehrter Bildung besass, erworben habe. In Wirklichkeit war Alcalá nicht ausschliesslich die Heimat seiner Knabenjahre; zwar wurde dort am 23. Juni 1550 noch sein jüngerer Bruder und späterer Leidensgenosse Rodrigo getauft, aber nicht allzulange nach diesem Jahr muss die Familie Cervantes Alcalá verlassen haben. Der Vater unseres Dichters war, wie Marín gezeigt hat (seinen Aufsatz habe ich leider aus den oben angegebenen Gründen nicht selbst einsehen können; ich zitiere nach Pastors Inhaltsangaben) *cirujano,* Wundarzt, und da mag allerdings in Alcalá mit seiner altberühmten Medizinerfakultät nicht der beste Wirkungskreis für ihn gewesen sein. Jedenfalls sind seine beiden jüngsten Kinder Magdalena, die bisher in den Biographien als Magdalena de Sotomayor eine recht geheimnisvolle Rolle spielte und erst jetzt unumstösslich als legitime Schwester des Dichters erkannt ist, und Juan, von dessen Vorhandensein man überhaupt nichts wusste, nicht mehr in Alcalá zur Welt gekommen. Magdalena ist vielmehr laut Angabe ihres Testaments (Pastor II 285 ff.) in Valladolid geboren und zwar wahrscheinlich um 1555, da sie nach Ur-

kunden aus dem Jahre 1575 (a. a. O. I 18 ff.) älter als achtzehn (pag. 23 als sechzehn) und jünger als fünfundzwanzig Jahre war. Wie lange die Familie in Valladolid blieb, ist unbekannt, Anfang der sechziger Jahre scheint sie sich aber in Madrid aufgehalten zu haben. Das Zeugnis dieses Aufenthaltes ist ein merkwürdiges Dokument, das Pastor a. a. O. II 11 ff. abdruckt, eine Art Sittenzeugnis, das wohl dem jungen Miguel für sein Fortkommen in Italien nötig war, nur dass nicht dem Dichter selbst, sondern seinen Vorfahren ihr Wohlverhalten rechtskräftig bescheinigt wird. Vor dem Stadtgericht zu Madrid erklärt am 22. Dezember 1569 nämlich des Dichters Vater und lässt seine Aussage durch drei Zeugen bestätigen. dass Miguel de Cervantes sein legitimer Sohn sei und dass weder er, der Vater, noch die Mutter, noch die beiderseitigen Ahnen Mauren, Juden oder Ketzer seien oder gewesen seien, noch sich irgend eines unehrenhaften Vergehens schuldig gemacht hätten. Alle drei Zeugen sind Madrider, zwei von ihnen erklären, die Familie seit etwa acht Jahren zu kennen, woraus sich dann der obige Schluss ergibt. Wie lange dieser Madrider Aufenthalt dauerte, ist wieder unbekannt, nur ist durch Marín festgestellt, dass in den Jahren 1564 und 1565 Sevilla der Wohnort der Eltern des Dichters war; das Jahr 1566 zeigt sie uns, diesmal zum dauernden Aufenthalte wieder in Madrid, wo ihre Anwesenheit seit dem Dezember durch Urkunden (a. a. O. II 1 ff.) bewiesen wird. Unser Dichter aber hat den Grund zu seiner Bildung wohl zur Zeit des ersten Madrider Aufenthalts in dem *estudio,* der Lateinschule der Stadt, gelegt, dann hat er (siehe Marín) die entsprechende Anstalt in Sevilla besucht und dürfte dann endlich 1567 und 1568 wieder Schüler des Madrider *estudio* gewesen sein, wo aber nur im letzten Jahre Juan de Hoyos sein Lehrer war, denn erst am 29. Januar 1568 (II 355) wurde der als Nachfolger eines Licentiaten Francisco del Bayo berufen.

Wenn die neuentdeckten Urkunden uns in den Stand setzten, das Leben unseres Dichters in grossen Zügen bis zum einundzwanzigsten Jahr zu verfolgen, so schweigen sie, über seine Person wenigstens, in den nächsten zwölf Jahren gänzlich. Allerdings sind diese zwölf Jahre, die Zeit der Feldzüge des Cervantes und seiner Gefangenschaft in Algier, die Periode, über die wir durch ihn selbst, durch zeitgenössische Berichte und einzelne schon von Navarrete herausgegebene Urkunden am genauesten unterrichtet sind, immerhin wären noch gar manche Fragen zu lösen. So hat Morán schon 1863 eine Urkunde veröffentlicht (datiert vom 15. September 1569) die einen Verhaftsbefehl gegen einen *Myguel de Zerbantes* enthält: wegen unerlaubten Waffengebrauchs *„prozesado . . . . sobre*

aber dado ciertas heridas en esta corte á Antonio de Sigura" ist er zum Verlust der rechten Hand und zu zehnjähriger Verbannung verurteilt. Ob unser Dichter mit diesem Myguel identisch ist, welches sonst der Grund zu seinem Entschluss die Heimat zu verlassen war, was ihn nach verhältnismässig kurzer Zeit aus dem Dienste des Kardinals trieb: all das bleibt nach wie vor dunkel.

Neues Licht fällt erst wieder auf die Vorgänge beim Loskauf des Cervantes durch die Veröffentlichung des notariell beglaubigten Berichtes, den der von dem Dichter hochverehrte Pater Juan Gil, ein Mitglied des sich der Befreiung der christlichen Sklaven widmenden Redemptoristenordens, unterm 5. März 1581 (I 74 ff.) gibt. Dass Cervantes losgekauft und so Spanien sein grösster Dichter erhalten blieb, hing an einem Faden. Der Geistliche verhandelte mit dem sogenannten König von Algier, Hassan, dessen dreijährige Amtsperiode abgelaufen und der daher im Begriff war mit allen seinen Sklaven nach Konstantinopel abzureisen, wegen Loskaufs eines Don Jerónimo de Palafox. Die Verhandlungen zerschlugen sich, da der Dey für seinen adligen Gefangenen durchaus tausend Goldtaler Lösegeld haben wollte, während der Mönch überhaupt nur noch fünfhundert vorrätig hatte. Da der Dey auf seiner Forderung bestand, wurde schliesslich Cervantes, der ursprünglich gar nicht in Frage gekommen war, für die fünfhundert *escudos de oro* losgekauft. Wäre Hassan weniger hartnäckig gewesen, so ist kein Zweifel, dass Cervantes in den Sklavenhäusern Konstantinopels verschwunden wäre. — Der Loskauf fand am 19. September 1580 statt (I 249), am 12. Oktober unterzeichnete unser Dichter noch in Algier als Zeuge das Protokoll über den Loskauf eines Gefangenen, am 24. Oktober hat er dann, wie Pastor (I 250) durch Auszüge aus den vom Redemptoristenorden geführten Büchern wenigstens sehr wahrscheinlich macht, die Heimreise angetreten. Die losgekauften Sklaven verliessen Algier gewöhnlich in grösseren oder kleineren Trupps unter Leitung eines Geistlichen. Cervantes landete mit fünf andern, von denen drei dem Namen nach bekannt sind, in Denia, das damals der gewöhnliche Landungsort der Gefangenentransporte war. Von dort begab sich der Zug zu Fuss — nur dem geistlichen Führer wurde ein Maultier gestellt — nach Valencia, wo sich die Zentralstelle der Redemptoristen befand. In feierlicher Prozession zogen die Befreiten unter Geleit der in Valencia ansässigen Ordensmitglieder bei Pauken- und Trompetenklang barhäuptig durch die Strassen bis zur Hauptkirche, wo sie die Messe und eine Predigt hörten. Dann pflegte ein Bericht mit den Namen der Losgekauften gedruckt und in ganz Spanien verbreitet zu werden, um die Familien der Befreiten zu benach-



richtigen; endlich erhielt ein jeder noch ein Loskaufspatent und vielleicht eine Wegzehrung aus den bei Gelegenheit der Prozession gespendeten Almosen und war dann entlassen. Das war nach Pastor der gewöhnliche Hergang, und bei Cervantes wird es wohl nicht anders gewesen sein; nur zog sich sein Aufenthalt in Valencia etwas in die Länge (bis Ende November). Der Redemptoristenorden hatte aus eigenen Mitteln einen beträchtlichen Zuschuss zu der von der Familie des Dichters aufgebrachten Loskaufsumme geben müssen; zu dieser Schuld kam noch nach der gerichtlichen Aussage eines ehemaligen Mitgefangenen (I 66) eine zweite von über tausend Realen, die ihm christliche in Algier Handel treibende Kaufleute geliehen hatten „für seinen Leibesunterhalt und für andere Bedürfnisse während der Gefangenschaft, weil der Maure, der ihn gefangen hielt, ihm während der ganzen Zeit, da er gefangen war, nichts zu essen gab" (*para comer y otras cosas para pasar su cautiverio, porque el moro que le tenia cautivo no le daba de comer en todo el tiempo que fue cautivo . . .*). Die Ordnung dieser Geldverhältnisse mag seine Abreise verzögert haben. Jedenfalls erschien am 1. Dezember (I 60) 1580 der Vater Cervantes vor dem Madrider Stadtgericht, um protokollarisch durch die Aussage mehrerer Zeugen feststellen zu lassen, dass sein Sohn Miguel, der in Algier gefangen gewesen, nun für fünfhundert Goldtaler losgekauft worden sei und sich in Valencia befinde. Siebzehn Tage später ist Cervantes in Madrid angelangt, denn er erscheint am 18. Dezember selbst vor dem Stadtgericht, zu demselben Zwecke wie sein Vater: beide wollten wohl versuchen, auf Grund dieser gerichtlichen Bescheinigung etwa aus der Staatskasse eine Beihilfe zu den Kosten des Loskaufs zu erlangen.

Für das Schweigen unserer Urkunden über das Leben des Dichters in diesen Jahren werden wir einigermassen dadurch entschädigt, dass sie über die Verhältnisse seiner in Spanien zurückgebliebenen Verwandten eine desto beredtere Sprache führen. Dass des Dichters Familie in ärmlichen Verhältnissen lebte, war bekannt. Verschärft mag diese Armut noch dadurch geworden sein, dass des Dichters Vater, wie wir jetzt zuerst hören, sehr schwerhörig war; wenn er als Zeuge auftritt, wird am Ende der Verhandlung stets erwähnt, dass er das Protokoll selbst durchlas, in einer Urkunde, I 52, wird er ausdrücklich taub genannt *el dicho Rodrigo de Cervantes por ser sordo tomó esta escpriptura e la leyó y entendió el efecto della)*. Dass diese Krankheit ihn in der Ausübung seines Berufes sehr behinderte, ist selbstverständlich; wie schwer musste nun den um seine Existenz kämpfenden Mann die Nachricht treffen, dass zwei seiner Söhne

(Miguel und sein jüngerer Bruder Rodrigo) am 26. September 1575 an Bord der Sol von den Mauren gefangen worden seien!

Natürlich wurde nun mit allen Mitteln versucht, die für den Loskauf nötige Summe aufzubringen und zunächst alle Aussenstände, die man hatte, einzutreiben. So findet sich (I 42) eine vom Oktober 1576 datierte Vollmacht des alten Rodrigo für zwei Brüder de Soria, um eine Schuld von achthundert Dukaten von einem Licentiaten Pedro Sanchez von Córdova einzutreiben; fünf Monate später wird einem Gaspar de Baeza zur Einziehung derselben Schuld eine noch weitergehende Vollmacht erteilt. Die hohe Summe — sie hätte genügt beide Söhne loszukaufen — mag in Erstaunen setzen, aber Schuldner und Schuld waren wohl gleich unsicher, jedenfalls sind die achthundert Dukaten niemals bezahlt worden. Ein anderer Aussenstand waren fünfhundert Dukaten, die laut einer Reihe von Urkunden (I 18 ff) der jüngeren Schwester des Dichters, der Magdalena de Sotomayor, von Don Alonso Pacheco geschenkt waren, dem Sohn des unglücklichen Verteidigers von La Goleta, jenem afrikanischen Fort, das ein Stützpunkt für die grossen Pläne Don Juans de Austria werden sollte, 1574 aber von den Türken erstürmt wurde. Die Beziehungen dieses Mannes zu den Schwestern Cervantes — denn es findet sich auch ein Dokument (II 25), das gegenüber der älteren Schwester Andrea eine Schuld von fünfhundert Dukaten als Preis mehrerer Kleinodien anerkennt, — sind recht unklar; jedenfalls scheint auch er nicht bezahlt zu haben, trotz der im Mai 1578 (I 50) von Rodrigo und Magdalena einem Alonso de Córdoba gegebenen Vollmacht, sonst wären ja die oben erwähnten Schulden des Cervantes nicht erklärlich.

Neben den Versuchen, die Schulden einzuziehen, gehen Bemühungen her, die staatlichen Behörden für den Loskauf der beiden ja im königlichen Dienst gefangenen Brüder zu interessieren. Was man bisher von diesen Schritten wusste, ist etwa folgendes: im August 1577 war es in der Tat gelungen, Rodrigo de Cervantes zu befreien, im März 1578 wandte sich nun der Vater an den *Consejo real* mit der Bitte um eine Beihilfe für den Loskauf des älteren Bruders, da ihn der Loskauf des jüngeren, wie vier Zeugen bestätigten, ganz mittellos gelassen hätte. Über einen Erfolg dieses Schrittes war nichts bekannt; der Vater sollte nicht lange darauf gestorben sein, da im Juli des folgenden Jahres die Mutter des Dichters in einer Urkunde, durch die sie dem Redemptoristenorden dreihundert Dukaten für den Loskauf ihres Sohnes übergab, sich als Witwe bezeichnete. Die von Pastor herausgegebenen Urkunden bringen nun die überraschende Enthüllung, dass der alte Rodrigo de Cervantes im Jahre 1579 noch nicht tot war, denn sie teilen sein Testament mit, das vom 8. Juni 1585 datiert ist (I 83 ff);

sieben Tage später starb er dann, wie aus dem schon von Navarrete veröffentlichten Totenschein hervorgeht, dessen Jahreszahl man bisher für verschrieben gehalten hatte, weil sie mit jener Angabe der Mutter unvereinbar erschien. Die Lösung des Widerspruches liegt im folgenden.

Die Eltern wollten, um möglichst viel Aussicht auf Erfolg zu haben, gesondert Schritte unternehmen, um die Aufmerksamkeit der Behörden auf das Schicksal ihrer Söhne zu lenken: der Vater wandte sich schon 1576 an den *Consejo real,* wie eine Urkunde aus dem November dieses Jahres beweist (I 44), die übrigens ein noch früheres Gesuch voraussetzt, die Mutter ging an den *Consejo de Cruzada* (II 29 ff) und erlaubte sich dabei, um ihre Hilfsbedürftigkeit noch unzweifelhafter zu machen, die falsche Angabe, dass sie Witwe sei. Nichts kann wohl die schon erwähnten ärmlichen Verhältnisse der Cervantes greller beleuchten als diese Notlüge, die nur durch sie einigermassen gerechtfertigt werden kann. Im übrigen erwies sich die Berechnung als richtig: während die Schritte des Vaters anscheinend erfolglos blieben, wurden der Mutter dreissig Dukaten in bar für den Loskauf jedes ihrer beiden Söhne bewilligt; mehr konnte der Staat, der selbst an chronischem Geldmangel litt, wohl nicht geben, doch zeigte er wenigstens guten Willen, indem er der „Witwe" noch (im Dezember 1578) Waren im Werte von zweitausend Dukaten bewilligte, deren Erlös sie für ihren Zweck verwenden sollte. Leider war dies Geschenk aber von zweifelhaftem Wert; zunächst wird natürlich der Verkaufswert dieser Waren unendlich viel kleiner gewesen sein als ihr Nennwert, und dann konnten sie nicht einmal sofort losgeschlagen werden. So musste denn der königliche Bewilligung mehrmals verlängert werden, zur Verwertung kam sie erst im August 1582, also als Cervantes schon frei war: da gab die Mutter (I 81) einem Kaufmann aus Valencia Vollmacht, ihre Waren in Algier nach bestem Ermessen zu verkaufen. So war denn die königliche Unterstützung kaum mehr als ein Tropfen auf den heissen Stein: für Miguel wurden ja fünfhundert Dukaten verlangt. Das Hauptverdienst daran, dass eine einigermassen nennenswerte Summe aufgebracht wurde, scheint der älteren Schwester Andrea zu gebühren. Ihr hatte im Juni 1568 (I 8 ff) ein Juan Locadelo aus Dankbarkeit gegen sie und ihren Vater *(porque . . . me ha regalado y curado algunas enfermedades que he tenido assi ella como su padre)* eine reiche Schenkung gemacht, zu der neben allerlei Kleidungs- und Gebrauchsgegenständen dreihundert Dukaten gehörten. Den grössten Teil dieser Schenkung dürfte sie wohl ihrer schwesterlichen Liebe geopfert haben, denn, als im Jahre 1578 die Eltern (I 53) einem Kaufmann in Valencia nicht ganz dreihundert Dukaten für den Loskauf übergeben, sind

zweihundert davon eine Gabe Andreas. In diesem Jahre wurde aus irgendwelchem Grunde nichts aus dem Loskauf, im folgenden Jahre übergab die Mutter des Dichters (II 55) dem Redemptoristenorden zweihundertundfünfzig Dukaten (in denen doch wohl der Anteil Andreas wieder enthalten ist) und Andrea legte (II 60) wiederum noch fünfzig Dukaten aus ihren Mitteln hinzu.

Eltern- und Geschwisterliebe hatte so dem Dichter den Weg in die Heimat wieder geöffnet: nun hiess es für ihn, sich in ihr einen Platz zu erobern. Nach unsern bisherigen Kenntnissen sollte er zunächst in sein altes Regiment eingetreten und die Expedition gegen Portugal sowie diejenige gegen die den Gehorsam verweigernden Azoren mitgemacht haben, dann Ende 1583 endgiltig nach Spanien zurückgekehrt sein, wo er nunmehr den Versuch machte, vom Ertrage seiner Feder zu leben.

Wir müssen jetzt stark bezweifeln, dass Cervantes noch einmal das Kriegsglück versuchte; der einzige Beleg für seine Teilnahme an diesem Feldzuge, der in die Jahre 1580 bis 1583 fällt, ist eine Stelle aus einem Gesuch um Beförderung, das er im Mai 1590 an den König Philipp richtete. Da heisst es: „Er (das heisst Miguel) und sein Bruder (Rodrigo) . . . . dienten Ew. Majestät im Königreich Portugal und auf den Terceras unter dem Marquis von Santa Cruz, und noch jetzt dienen sie Ew. Majestät, der eine in Flandern als Fähnrich, und Miguel de Cervantes war der, welcher die Briefe und Depeschen des Alkaiden von Mostagan überbrachte und auf Befehl Ew. Majestät in Oran war und seitdem in Sevilla im Auftrage des Antonio de Guevara in Geschäften der Armada gedient hat.“ — Nirgends sonst hat sich ein Beweis für die Teilnahme unseres Dichters an diesem Feldzuge gefunden, auch in seinen Werken zeigt er wohl Bekanntschaft mit Portugal, ja eine gewisse Vorliebe für dies Land, hat aber garnichts von selbstmiterlebten kriegerischen Ereignissen aus diesen Jahren zu berichten, während er doch bekanntlich nicht müde wird, auf seine frühere Soldatenlaufbahn anzuspielen. Ausserdem ist die Zeit, in der Cervantes zum zweiten Male Soldat gewesen sein könnte, immer mehr eingeschränkt worden: 1580 war er noch in Algier, in das Jahr 1581 fällt wohl seine oben erwähnte Beschäftigung im königlichen Dienste, die Sendung nach Oran, denn eine königliche Verordnung, datiert aus Tomar vom Mai 1581, hat sich gefunden (veröffentlicht 1863 von Morán), durch die dem Dichter hundert Dukaten angewiesen werden „weil er in gewissen Sachen unseres Dienstes beschäftigt ist“ *(en atencion que va á ciertas cosas de nuestro servicio).* Endlich scheint durch eine Urkunde bei Pastor (I 89) erwiesen, dass er



im Herbste 1583 in Madrid im Auftrag seiner Schwester Magdalena ein ihr gehöriges Stück Tuch versetzte. Da nun die Expedition von den Terceras erst am 15. September 1583 in Cadiz ihren Einzug hielt, ist es recht unwahrscheinlich, dass sich Cervantes bei ihr befunden hat. Natürlich ist damit noch nicht streng erwiesen, dass Cervantes an diesen Kämpfen nicht teilnahm, bleibt ja doch das Jahr 1582 ganz frei für seine Beteiligung; aber mit grosser Wahrscheinlichkeit kann man doch vermuten, dass die Stelle im Gesuch, soweit sie aktive Teilnahme am Feldzuge behauptet, sich nur auf Rodrigo de Cervantes bezieht, der tatsächlich Mitglied der Expedition nach den Terceras war und durch besondere Tapferkeit es dabei sogar — nach zwölfjähriger Dienstzeit — bis zum Fähnrich brachte.

Im *Don Quijote* (I 38) lässt unser Dichter einmal seinen Helden die Mühsale des Soldatenlebens schildern, das ja vielleicht reich an Ehren, aber arm an materiellerem Gewinn sei. Die Laufbahn seines Bruders liefert eine sehr lebendige Illustration zu diesen Ausführungen, und deshalb mag hier kurz von ihr gesprochen werden, besonders da die folgenden Einzelheiten bis jetzt auch gänzlich unbekannt waren. Rodrigo blieb also Soldat und kämpfte sicher seit 1586 (II 410 Anmerk.) als Fähnrich gegen die Holländer. Als er am 2. Juli 1600 in Flandern in der Schlacht auf den Dünen fiel, hinterliess er seinen Angehörigen den Anspruch auf seinen Sold, der ihm anscheinend anderthalb Jahrzehnte lang — nicht ausgezahlt worden war. Im November 1605 hatten seine beiden hinterlassenen Schwestern, Andrea und Magdalena, s c h o n einen königlichen Befehl erlangt, kraft dessen das Konto des gefallenen Fähnrichs aufgerechnet und sein Guthaben festgestellt werden sollte; dann erfolgte auch wirklich ratenweise die Auszahlung des Soldes, und zwar mit solcher Beschleunigung, dass, als die Tochter des Dichters, Isabella de Cervantes, am 19. September 1652 ihr Testament machte (II 334), sie noch fünfhundert Taler zu beanspruchen hatte. So sorgte Spanien für die Hinterbliebenen seiner Krieger. Doch zurück zu Miguel.

Als wahrscheinlich können wir annehmen, dass der befreite Dichter sich 1581 nach Portugal begab; dass er die Absicht hatte, wieder Kriegsdienste zu nehmen, ist sehr wohl möglich, der Umstand aber, dass er tatsächlich ein Krüppel war, macht es nur zu erklärlich, dass man ihn lieber zu friedlichen Geschäften verwandte, eben jener Sendung nach Oran, die wohl untergeordneter Natur war und von der nichts Näheres bekannt ist. Ob der königliche Dienst ihm dann auch noch im Jahre 1582 in Anspruch nahm, wissen wir nicht; das Jahr 1583 dürfte aber jedenfalls literarischer Beschäftigung gewidmet gewesen sein, denn wenn der Zensor die Druck-

erlaubnis für den Schäferromen unseres Dichters, die *Galatea*, vom 1. Februar 1584 datieren konnte, muss doch ein beträchtlicher Teil des vergangenen Jahres der Abfassung des ziemlich umfänglichen Werkes gewidmet gewesen sein. Neben seinem Schäferroman wird die Tätigkeit für die Bühne unsern Dichter schon damals beschäftigt haben, die Abfassung jener zwanzig bis dreissig Dramen, die er nach köstlich unbestimmter eigener Aussage vor dem Auftreten Lope de Vegas geschrieben haben will. Jedenfalls zeigt ihn eine Urkunde vom Oktober 1585 in allerdings nicht näher zu bestimmender Beziehung zu Schauspielerkreisen, dem *autor de comedias*, d. h. Theaterdirektor Jerónimo de Velázquez.

Doch damit ist schon ein wenig vorausgegriffen: die vorangehenden Jahre hatten ihm ausser dem Erscheinen der *Galatea* noch zwei andere grosse Ereignisse gebracht: zunächst, wahrscheinlich wenigstens, die Geburt einer unehelichen Tochter, dann am 12. Dezember 1584 die Heirat mit Catalina de Salazar y Palacios. Beide Frauen sind für die Biographen unseres Dichters bis jetzt nicht viel mehr als Namen gewesen, im besondern war die Tochter, Isabel de Cervantes, von einem gewissen geheimnisvollen Dunkel umgeben: in dem Kapua der spanischen Heere, dem üppigen Lissabon, von dem Cervantes noch dazu an mehreren Stellen in besonders warmem Tone spricht, sollte sie geboren worden sein, die Frucht eines im lustigen Winterquartier von dem Dichter angeknüpften Verhältnisses mit irgend einer Schönen, in der man nicht ungern die Tochter eines stolzen adligen Geschlechtes vermutete. Durch die von Pastor veröffentlichten Dokumente liegt Lebensweg und Charakterart beider Frauen verhältnismässig klar vor uns; allerdings ist mit dem Geheimnis auch die Romantik ziemlich geschwunden.

Geburtsort und -zeit der Tochter des Cervantes bleiben allerdings unklar — die Angabe, die sie zugleich im Namen einer jüngeren Schwester im August 1599 (I 131) vor Gericht machte, sie seien älter als zwölf und jünger als fünfundzwanzig Jahre ist doch zu unbestimmt — doch war sie die Tochter einer Frau, die sie selbst bei dieser Gelegenheit Ana Franca, im Jahre 1631 in ihrem — ersten — Testament Ana de Rojas nennt. Die Verschiedenheit der Namen mag sich daher erklären, dass der eine der väterliche, der andere der mütterliche ist; wenigstens gibt eine Luisa de Rojas, sehr wahrscheinlich die Schwester der ebengenannten Ana, — denn für ihre hinterlassenen Kinder übernahm später der Schwiegersohn des Cervantes unter der Bürgschaft seiner Frau die Vormundschaft (I 186) — als Namen ihrer Eltern Juan de Villafranca und Luisa de Rojas an (II 207). Damit ist natürlich die romantische Tradition von der vor-

nehmen Geliebten beseitigt; um so mehr, da die eben erwähnte Schwester der Geliebten des Dichters im Jahre 1590 einen gewissen Francisco de Prado, Barbier und Wundarzt, (II 206 ff) heiratete, die Verwandtschaft also nichts weniger als adlig war. — Die Tochter des Dichters blieb als Isabel de Saavedra zunächst bei der Mutter; diese verheiratete sich mit einem gewissen Alonso Rodriguez, dem sie noch eine Tochter gebar; im August 1599 waren beide tot. Nun wurde den beiden Waisen in der Person des Bartolomé de Torres ein Vormund bestellt, der sofort die Tochter des Dichters in den Dienst gab und zwar — zu ihrer Tante, zu des Dichters Schwester Magdalena. Natürlich haben wir darin die Hand des Vaters zu sehen, der auf diese Weise für die Erziehung seiner Tochter sorgen konnte und doch dabei alles unnötige Aufsehen vermied. Man wird annehmen können, dass die Gattin des Cervantes, die vorher wohl kaum von dem Vorhandensein einer illegitimen Tochter ihres Gatten etwas gewusst hatte, nun bald in der „Magd" ihrer Schwägerin das Kind ihres Mannes erkannte. Es wirft ein helles Licht auf den milden, duldenden Charakter Catalinas, die selbst kinderlos geblieben war, dass fünf Jahre später bei Gelegenheit eines Prozesses das illegitime Kind des Dichters als Doña Isabel de Saavedra Mitglied seines Hausstandes ist, dass nach abermals drei Jahren bei der Trauung Isabellas, die nun *hija legitima de Miguel de Cerbantes* (I 147) genannt wird, die Trauzeugen *(padrinos)* der Dichter selbst und Catalina de Salazar (I 155) sind.

Die äusseren Verhältnisse des Dichters und seiner Familie scheinen Anfang und Mitte der achtziger Jahre besser als früher — wohl auch als nachher — gewesen zu sein. Dafür spricht schon der Umstand, dass er heiratete, und zwar ein Mädchen, das gerade nicht mit Glücksgütern gesegnet war (ihre Mitgift, die meist in unbeweglicher Habe bestand, betrug nach einem schon früher von Pellicer veröffentlichtem Dokumente nicht ganz vierhundert Dukaten); aber auch direktere Beweise sind vorhanden: im August 1581 hören wir, dass ein Verlöbnis der Magdalena de Sotomayor zurückgeht und dass der ungetreue Bräutigam als Entschädigung dreihundert Dukaten zahlt, die sicherlich sehr willkommen waren; ein Jahr später (August 1582) gelang es der Mutter des Dichters endlich, die oben erwähnten Waren loszuschlagen. So konnte denn der Vater unseres Helden in seinem am 8. Juni 1585 abgefassten Testamente die Versicherung abgeben, dass er niemandem etwas schulde, was wohl für die vor kurzem noch so bedrängte Familie ein etwas ungewöhnlicher Zustand war. Endlich finden wir jetzt auch einen Beleg für literarische Einnahmen Miguels: im



Juni 1584 verkaufte er seine *Galatea* dem Madrider Buchhändler Blas de Robles für 1336 Realen, das heisst etwa für hundertundzwanzig Dukaten.

Lange haben diese fetten Jahre nicht angehalten: jedenfalls stellte sich bald heraus, dass der Ertrag seiner Feder nicht hinreichte, den Dichter und die Seinen zu ernähren; andere Quellen mussten erschlossen werden, und da war die Übernahme eines Amtes das Nächstliegende. So beginnt denn die Periode der Beamtentätigkeit des Cervantes, in der er vor allem in Andalusien, daneben auch in Granada und Estremadura Proviantkommissar und Steuereinnehmer war. In grossen Zügen war man über diese Zeit und ihre mannigfachen Nöte schon unterrichtet; doch bringt die beträchtliche Anzahl von Rechnungen, Kassenbuchauszügen, Protokollen, die Pastor im zweiten Bande veröffentlicht, mancherlei Neues gerade über des Dichters persönliche Verhältnisse.

Zunächst wird bestätigt, dass er schon 1587 im Auftrage des provisorischen Leiters der Verproviantierung in Andalusien, besonders in und um Écija damit beschäftigt war, Vorräte für die „unbesiegliche Flotte" aufzukaufen; aus dem Jahre 1588 haben wir dann zunächst eine feierliche Vollmacht, die der Oberkommissar Antonio de Guevara ihm erteilt *„por la platica y experiensia que tiene de semexantes cosas y por la satisfaccion que tengo de su persona"* und in der ihm anbefohlen wird, mit der grössten Eile viertausend *arrobas* Öl (eine *arroba* hat zwölfundeinhalbes Kilogramm) in Écija zu requirieren, während die Behörden zur energischen Unterstützung angewiesen werden. Die Folge war, dass Cervantes zu eifrig war, auch Kirchengut requirierte und exkommuniziert wurde. Wenn nun diese Exkommunikation für unseren Helden, der ja doch nur getan hatte, was ihm befohlen worden, auch keine ernsteren Folgen hatte, so war die ganze Angelegenheit doch sehr ärgerlich und hatte ihren Einfluss auf die gesamte folgende Geschäftstätigkeit. Das geht recht deutlich aus einer Anweisung Guevaras an seinen Untergebenen vom 20. Oktober 1588 hervor. Dreitausend *fanegas* (etwa ebensoviel Zentner) Weizen und Gerste sollen aufgebracht werden, aber „ohne Strenge und ohne zu versuchen, einen Beitrag von denjenigen zu verlangen, die kein Getreide haben . . ., so dass kein Lärm und keine Klagen entstehen, wenn auch nicht die gesamte Menge zusammengebracht wird." [1]) — Im Juni desselben Jahres hatte Cervantes schon den von einer umständlichen Instruktion begleiteten Befehl erhalten,

1) *sin rigor y sin tratar de querer sacarlo de quien no turiêre trigo . . . de manera que se haga sin ningun ruido ni queja, annque no se jnnte toda la cantidad . . .*



das requirierte Getreide in Écija mahlen zu lassen; da nun bei der Ausführung des Befehls sich herausstellte, dass die Abfälle infolge der schlechten Qualität des Getreides sehr gross waren, gab es im Februar des folgenden Jahres eine förmliche Gerichtsverhandlung, in der der Dichter sich die Wahrheit seiner Berichte über Menge und Grund der Abfälle von mehreren Zeugen protokollarisch beglaubigen lassen musste.

Wenn nun schon diese Widerwärtigkeiten für eine so hochfliegende und selbstbewusste Natur peinlich genug sein mussten, so wurden die Schwierigkeiten noch vermehrt durch die Art der Geschäftsführung, deren Prinzip war, mit dem baren Gelde so sparsam als möglich umzugehen. Cervantes stellte Quittungen für die von ihm requirierten Proviantmengen aus, die die Staatskasse dann einlöste oder doch einlösen sollte; für Nebenausgaben, die nach ihrer Art sogleich bezahlt werden mussten, wie Transportkosten, Müllerlohn u. ä., erhielt er Pauschquanten, über deren Verwendung peinliche Rechenschaft gegeben werden musste. Dass bei diesen Abrechnungen dann manchmal Differenzen entstanden, erklärte man bis jetzt — an sich zweifellos richtig — aus dem Charakter des Cervantes, der zu allem andern eher passte als zu einem Amt, in dem peinliche Genauigkeit das erste Erfordernis war. Aber auch einem andern wäre es kaum viel besser gegangen; die Differenzen finden ihre Erklärung in den merkwürdigen Zahlungsprinzipien der Staatskasse. Spaniens grösster Dichter erhielt für seine Tätigkeit den stolzen Lohn von zwölf Realen täglich, und zwar wie einmal ausdrücklich bemerkt wird (II 173) auch für Reisetage, ohne jeden Zuschuss für die Kosten der Reise. Dieser Lohn wurde aber nicht etwa sofort ausgezahlt; selbst wenn es sich um kleinere Summen handelte, gab es Verzögerungen: der Lohn für eine Kommission, die fünfzehn Tage, vom 28. März bis 9. April 1590, in Anspruch nahm, wurde erst am 16. Mai angewiesen; es konnte aber auch Jahr und Tag währen: am 12. März 1591 gibt Cervantes einem Juan de Tamayor, der ihm Vorschuss geleistet haben dürfte, Vollmacht, für ihn den Lohn für zweihundertsechsundsiebzig Tage der Jahre 1588 und 89 einzuziehen. — Wer wird sich denn nun darüber wundern, dass bei einer Abrechnung vom 24. November 1592 sich eine Differenz von etwa dreihundertundvierzig Dukaten zu Ungunsten des Dichters ergab? Er musste ja doch leben und konnte unmöglich so lange warten, bis es der Staatskasse einfiel, ihm seinen kümmerlichen Lohn zu zahlen! Im übrigen zeigt schon der Umstand, dass Cervantes weiter beschäftigt wurde, zur Genüge, dass derartige Fehlbeträge nicht tragisch aufgefasst wurden; sie wurden zunächst, wie ein Dokument (II 226) vermuten lässt, von den Bürgen, die bei Übernahme des Amtes hatten gestellt

werden müssen, eingezogen und später zweifellos nach Auszahlung des Lohnes vom Dichter selbst gedeckt. Apraiz hat in *Cervantes Vascófilo* auch noch ein Dokument abgedruckt, in dem im Jahre 1592 der damalige höchste Vorgesetzte des Cervantes, Pedro de Isunza, ihm ausdrücklich sein Vertrauen ausspricht.

Bis 1593 war Cervantes als Proviantkommissar beschäftigt; eine Reihe Dokumente gibt Zeugnisse für seine Tätigkeit in diesen Jahren, doch fügen sie zu dem schon Gesagten nichts Neues mehr hinzu, es sei denn die Feststellung, dass 1593 der Gehilfe des Kommissars täglich zehn Realen erhielt; da nun aus einem früheren Dokument hervorgeht (II 171), dass der *ayudante* denselben Lohn erhielt wie der *comisario,* so liegt der Schluss nicht fern, dass ein Nachfolger Guevaras den Tagelohn seiner Untergebenen noch herabgesetzt hat.

Für die Zeit nach 1593 sind leider keine neuen Urkunden gefunden worden, die sich auf die amtliche Tätigkeit des Dichters bezögen: von seiner Amtsführung als Steuereinzieher in Granada (seit 1594), seinen Beziehungen zu dem Bankhause Freire de Lima in Sevilla, dem er amtliches Geld anvertraute, dem bald darauf folgenden Bankrott der Bank (1595), der schliesslich im Jahre 1597 zu einer zeitweiligen Verhaftung des Dichters führte, hören wir nichts Neues; nur könnte etwa ein aus dem April 1598 stammender beschworener Bericht über Getreiderequisitionen, die im Jahre 1592 stattgefunden hatten, in einer Beziehung zu der an diesen Vorgang sich anschliessenden Untersuchung stehen. Doch fällt dafür einiges Licht auf seine privaten Verhältnisse.

Die erste Zeit seiner Ehe verlebte der Dichter im Heimatsorte seiner Frau, in Esquivias. Wie lange er dort blieb, ist kaum zu entscheiden: im August 1586 ist er nach einer von Pellicer veröffentlichten Urkunde noch *vecino del lugar de Squivias,* seit dem Januar 1588 findet sich in aus Sevilla datierten Urkunden für Cervantes neben der Bezeichnung *estante al presente en esta ciudad de Sevilla* das gewichtigere *residente en esta ciudad* (II 114, 169, 175); aber noch am 26. Juni 1589 wird er in einer von Asensio *(Nuevos documentos para ilustrar la vida de Cervantes.* Sevilla 1864) abgedruckten Urkunde *vecino de Esquivias* genannt. Man wird wohl vermuten dürfen, dass in diesen Jahren, in denen ja bei der Art seiner Beschäftigung der Dichter kaum einen wirklichen Wohnsitz haben konnte, Sevilla eine Art Standquartier für ihn war, mussten ja doch seine Geschäfte ihn oft genug nach der Hauptstadt Andalusiens führen; seine Frau mag während dieser Zeit noch in Esquivias gewohnt haben, sein Hausstand befand sich also dort, so dass die Bezeichnung *vecino de Esquivias* ihre Be-



rechtigung hat, selbst wenn Cervantes nur selten dort war. Mit dem Jahre 1590 änderte sich die Lage insofern, als spätestens seit der Mitte dieses Jahres Catalina, des Dichters Frau, mit ihres Mannes Familie in Madrid lebte: am 14. Juli 1590 stellte er nämlich in Sevilla ihr und seiner Schwester Magdalena „*vezinas de la villa de Madrid*“ eine Vollmacht aus, ihn gerichtlich zu vertreten, vor allem auch ihm zustehende Gelder einzuziehen. Seitdem wird auch manchmal Cervantes mit derselben Berechtigung wie in dem oben erwähnten Falle *vecino de Madrid* genannt (so in zwei aus Sevilla datierten Urkunden vom August und September 1592, die sich bei Asensio finden), für die Jahre 1590, 1592 und 1594 ist auch ein Aufenthalt von ihm in Madrid bezeugt, der neben der Erledigung geschäftlicher Dinge ohne Zweifel auch dem Wiedersehen mit den ihm Nächststehenden galt; aber sein Standquartier ist doch Sevilla gewesen, wie mit Ausnahme der Jahre 1594 und 1595, für die überhaupt alle Urkunden fehlen, für jedes Jahr im Jahrzehnt von 1590—1600 urkundlich bewiesen wird. — Die erwähnte Vollmacht kann nach Pastors ansprechender Vermutung als Zeugnis für die Bemühungen unseres Dichters gelten, für den Unterhalt der Seinen zu sorgen; da er ihnen Geld nicht schicken konnte — er hatte selbst keins, wie neben allem schon Gesagten noch mehrere Schuldscheine für Tuch und Zwieback aus den Jahren 1590 und 1598 bezeugen — so schickte er ihnen wenigstens eine Vollmacht, die sie in den Stand setzte, Schritte zu tun, um den ihm zuständigen Lohn einzuziehen. Noch ein Dokument soll hier nicht vergessen werden, das ein Unikum unter all diesen wenig erfreulichen Rechnungssachen ist: am 10. Februar 1599 war unser Held in der ihm sicher sehr ungewohnten Lage, einem Namensvetter, dem Don Juan de Cervantes, den richtigen Empfang von neunzig Dukaten zu bescheinigen, die er, der Dichter, ihm vor einiger Zeit geliehen hatte.

Mit diesem Lichtblick müssen wir nun aber auf einige Zeit von Cervantes Abschied nehmen. Für mehrere Jahre (von 1599 bis 1603) fehlen direkte Nachrichten von ihm. Die Tradition lässt ihn in dieser Zeit in der Mancha als Zehnteneinnehmer leben und berichtet, dass er einen Teil dieser Zeit (1599 bis 1601 gibt Fitzmaurice Kelly, der englische Biograph, als allgemein übliche Datierung an) im Kerker zu Argamasilla del Alba gesessen habe, wo auch der erste Teil des *Don Quijote* entstanden sei. Von all dem steht durch die Einleitung des Romans nur fest, dass Cervantes mindestens den Plan zu seinem unsterblichen Werke im Gefängnis fasste; alles übrige ist unbewiesen, so vollständig unbewiesen, dass mehr als ein Cervantesforscher schon den Aufenthalt in der Mancha vollständig geleugnet hat. Zu diesen stellt sich auch Pastor: in der Einleitung zum ersten



Bande sagt er (S. XI), dass die Datierungen der von ihm veröffentlichten Dokumente die Gründe für einen Aufenthalt in der Mancha so gut wie vollständig widerlegen *(hacen llegar al límite cero las relativas á su residencia en territorio manchego)*. Ich kann hier nun aber dem verdienstvollen spanischen Gelehrten nicht folgen, sehe auch nicht einmal, wie er auf Grund der Dokumente des ersten Bandes zu seiner Behauptung kommen kann: keins von ihnen sagt irgend etwas über den Aufenthalt des Cervantes in jener Zeit, denn wenn auch die Nummern 36 und 37 (August 1599, die Vormundschaftssache der Isabel de Saavedra und ihr Kontrakt mit Magdalena) die Hand des Dichters ahnen lassen, so stehen sie direkt doch in gar keiner Beziehung zu ihm. Auch die Dokumente des zweiten Bandes können, soweit ich sehe, Pastors bestimmte Ableugnung des Aufenthaltes in der Mancha nicht rechtfertigen: die schon erwähnte, dem Namensvetter ausgestellte Quittung beweist die Anwesenheit des Dichters in Andalusien nur bis zum Februar 1599, eine auf ihn persönlich bezügliche Urkunde bringt dieser Band dann gar erst aus dem Jahre 1610, denn ein Bericht der *Contádores de Relaciones* aus Valladolid vom 14. September 1601 auf eine Anfrage der *Contaduría Mayor,* der Oberrechnungskammer, über den Verbleib einer 1592 an Cervantes gezahlten Geldsumme kann ebenfalls über den damaligen Aufenthaltsort des Dichters nichts sagen, da der Verfasser des Berichtes sich nicht etwa auf ein persönliches Zeugnis, sondern auf die Rechenbücher der Behörde beruft.

Da Cervantes in Valladolid erst 1603 erscheint, so bliebe also nach den Datierungen der Pastorschen Dokumente zwischen 1599 und 1602 noch genug Raum für einen Aufenthalt in der Mancha. Nun finde ich aber in der kritischen Cervantesbibliographie von Rius (pag. 145) ein Dokument zitiert, das bis jetzt hier in Deutschland noch garnicht beachtet ist und das auch Pastor nicht erwähnt. Es soll ein vom zweiten Mai 1600 aus Sevilla datiertes Protokoll existieren, das Cervantes als Zeuge unterzeichnet hat. Widerlegt wäre damit ja die Tradition von des Dichters Aufenthalt in Don Quijotes Heimat noch lange nicht — blieben doch die zweite Hälfte von 1600 und die beiden folgenden Jahre noch immer ganz frei — aber bei dem Fehlen jedes positiven Beweises für die Ansprüche der Mancha fiele die Urkunde doch immerhin ins Gewicht —, wenn man sie nur erst wirklich auf ihre Richtigkeit prüfen könnte. Aber damit ist es schlimm bestellt, nach Rius soll sie von Asensio abgedruckt sein, das muss aber ein Irrtum sein, in Asensios Buch steht sie nicht, und ich habe sie auch leider sonst nicht gefunden.



So bleibt denn nach wie vor diese Zeit, die Wende des sechzehnten und siebzehnten ,ahrhunderts, die dunkelste Periode im Leben des Dichters; dass sie auch in anderm Sinne für ihn dunkel war, hat man von jeher daraus geschlossen, dass, als er 1603 in Valladolid, der damaligen Residenz Philipps III., auftauchte, er sich in äusserster Armut, *„in a bog of Serbonian poverty“*, sagt Kelly, befand. Mit diesem Jahr beginnt dann die letzte Periode seines Lebens, deren Schauplatz bis 1606 Valladolid, von da bis zu seinem im Jahre 1616 erfolgenden Tode Madrid war, deren wichtigste Ereignisse in der Herausgabe der Werke bestanden, die seinen Namen berühmt machten. Die über diese Zeit neu veröffentlichten Dokumente lassen sich in zwei Klassen scheiden, deren erste sich auf seine literarische Tätigkeit bezieht, während die zweite von einzelnen Ereignissen aus seinem persönlichen Leben oder dem seiner Familie berichtet. Leider ist die erste Abteilung die an Zahl bedeutend schwächere.

Die wichtigste Stelle unter den Dokumenten dieser ersten Klasse nimmt nach Pastors Meinung ein Auszug aus dem Geschäftsbuch der Buchdruckergilde von Madrid ein (I 138); die Gilde erhielt von jedem in Madrid gedruckten Buche zwei Pflichtexemplare, und nun will Pastor an der Hand der Eintragungen nachweisen, dass schon vor dem 26. Mai 1604 Pflichtexemplare des *Don Quijote* eingeliefert, der erste Teil des Buches also schon in diesem Jahre erschienen wäre, während man bis jetzt die Ausgabe von 1605 als erste ansah. Leider hat den verdienstvollen Herausgeber die Entdeckerfreude hier allzu leichtgläubig gemacht; seine Beweisführung ruht auf der Voraussetzung, dass der Buchhalter die einlaufenden Exemplare stets sofort eintrug, so dass Irrtümer in der Datierung nicht vorkommen konnten. Dem war aber nicht so, wie Kelly im *Athenaeum* 1897 (II 77) an der Datierung anderer in demselben Dokument notierter Pflichtexemplare schlagend nachgewiesen hat. So bleibt denn 1605 das Erscheinungsjahr des *Don Quijote*. Aus diesem Jahr stammt denn auch (vom 12. April) eine Vollmacht des Dichters an seinen Verleger Francisco de Robles, portugiesische Nachdrucker seines Buches gerichtlich zu verfolgen oder einen Vergleich mit ihnen abzuschliessen, im übrigen geht aus der Vollmacht hervor, dass Francisco de Robles schon vorher die Autorenrechte an dem Roman erworben hatte. Der betreffende Vertrag, der uns über den Verdienst unseres Dichters an seinem Meisterwerk Aufschluss geben würde, ist leider noch nicht gefunden, nur zeigt ein Auszug aus des Buchhändlers Vermögensberechnung vom November 1607 schon wieder Cervantes mit vierhundertfünfzig Realen als den Schuldner seines Ver-

legers. Das Dokument, das uns für den *Don Quijote* fehlt, besitzen wir dagegen für die *Novelas ejemplares*: am 9. September 1613 verkaufte der Verfasser das Druckprivileg der Sammlung für sechzehnhundert Realen, also etwa hundertundfünfundvierzig Dukaten, und vierundzwanzig Freiexemplare an denselben Verleger, mit dem Zusatz „er bekannte, es sei sein richtiger und wirklicher Preis und er hätte keinen gefunden, der ihm mehr oder ebensoviel dafür gegeben hätte.“ [1]) — Damit hören leider die „literarischen“ Dokumente auf, wenigstens soweit sie sich auf echte Werke beziehen; ein derartiges Schriftstück bezieht sich nämlich noch auf den 1605 in Valladolid erschienenen Bericht über die dort zur Feier der Geburt eines Prinzen, des späteren Philipp IV., veranstalteten Feste, ein Werk, das man häufig auf Grund einer falsch verstandenen Bemerkung Góngoras Cervantes zugeschrieben hat. Mit Hilfe der Quittung eines Antonio de Herrera, *„coronista mayor de las Indias de su Majestad“* gelingt es Pastor, diesen als den Verfasser nachzuweisen und dadurch unserm Dichter die Schuld an einem traurigen Erzeugnis höfischer Poesie abzunehmen.

Die Nachrichten über die persönlichen Schicksale des Cervantes und seiner Familie fliessen etwas reichlicher. Zunächst traf, wie ja wohl auch in weiteren Kreisen bekannt ist, Cervantes, der wahrlich wie Odysseus auf das schmückende Beiwort der vieles Erduldende Anspruch machen kann, der letzte Schlag, des Mordes an einem Don Gaspar de Espeleta verdächtigt zu werden. Der Abdruck der Prozessprotokolle, deren erste Veröffentlichung in unzugänglichen spanischen Zeitschriften geschehen war, ist sehr dankenswert; alle Einwohner des Hauses, in dem Cervantes lebte, waren verhaftet worden, und es waren ihrer so viele, dass man sich unwillkürlich fragt, wie denn das kleine Häuschen zu Valladolid, das genau bekannt ist (vgl. Picatoste, *La Casa de Cervantes en Valladolid* 1888), eine solche Menge Menschen bergen konnte. Jedenfalls scheint unser grossstädtisches Wohnungselend im Spanien des siebzehnten Jahrhunderts auch keine unbekannte Erscheinung gewesen zu sein. Aus den Zeugenaussagen, von denen einige die Gestalten dieser längstverschollenen Menschen fast greifbar uns vor die Augen stellen, ergibt sich ein Bild dieser kleinen Verhältnisse, das das ganze Elend des Erdenwallens von Spaniens grösstem Dichter mit niederländischer Deutlichkeit vor uns aufrollt. Ein näheres Eingehen erübrigt sich aber hier, da diese Prozessprotokolle, wenn auch schwer zu-

1) *confesó ser su justo y verdadero prescio y que no ha halado quien mas ni otro tanto per ello le dé.*

gänglich, so doch bekannt waren und von Fitzmaurice Kelly für sein treffliches Buch auch schon benutzt worden sind.

Der Sturm ging vorüber, die Anklage brach an ihrer inneren Haltlosigkeit zusammen, und nun kamen im ganzen wohl bessere Zeiten für den Dichter, auf dessen persönliche Verhältnisse der Erfolg seines Buches ja doch nicht ohne Einfluss bleiben konnte. Zunächst heiratete seine Tochter. Es ist schon oben erwähnt, dass sie im März 1609 mit einem *Luis de Molina* getraut wurde, doch war das schon ihre zweite Ehe, ein von ihrem Verlobten ausgestelltes Dokument (I 164) nennt als ihren ersten Mann einen Diego Sanz. Da sie im Prozesse noch als unverheiratet bezeichnet wird, muss sie 1606 oder 1607 geheiratet haben, aus dieser Ehe entspross dem Dichter eine Enkelin, Isabel Sanz. Der Vater muss aber sehr bald nachher, wohl noch 1607, gestorben sein, denn 1608 ist Isabella schon zur zweiten Ehe entschlossen, das Verlobungsdokument stammt vom 8. September 1608 (I 146); am 5. Dezember desselben Jahres quittiert Luis de Molina in dem oben erwähnten Dokument über den Empfang der Aussteuer. Dass des Dichters Verhältnisse sich gebessert haben, geht daraus hervor, dass diese Aussteuer recht reich ist; während seine Frau ihm einst alles in allem nur 144 797 Maravedis, das heisst etwa dreihundertundachtzig Dukaten, in die Ehe gebracht hatte, beträgt der Wert der Möbel, Kleider, Kleinodien u. s. w., die seine Tochter mitbekommt, nach der Quittung ihres Verlobten 14 753 Realen (über tausend Dukaten), ausserdem aber soll sie innerhalb einer bestimmten Frist noch zweitausend Dukaten in bar erhalten, für deren Zahlung sich der Dichter und ein Juan de Urbina verbürgen. Man erstaunt über diese Wohlhabenheit, aber der hinkende Bote kommt nur allzubald nach: unser Dichter konnte wohl zweitausend Dukaten versprechen, aber nicht zahlen. Der göttliche Optimismus, der ja Cervantes in allen Nöten niemals verlassen hatte, muss ihm auch im Glück treu geblieben sein und ihm die Feder geführt haben. Jedenfalls geht aus einer Quittungsurkunde Luís de Molinas vom 29. September 1611 hervor, dass dieser anscheinend recht energische Schwiegersohn, da die Mitgift innerhalb der festgesetzten Frist von drei Jahren nicht bezahlt worden war, auf Exekution geklagt und in der Tat 19 000 Realen ausgezahlt erhalten hatte, aber nicht etva von Cervantes, sondern von dessen Bürgen. Für die noch fehlenden dreitausend Realen wird eine neue Frist von drei Monaten gewährt.

Die leidige Geldfrage wird ein herzliches Verhältnis zwischen dem Dichter und seinem Schwiegersohn kaum haben aufkommen lassen; dass

auch sonst die Familienbeziehungen litten und doch wohl eben unter diesen Verhältnissen, lässt ein neu aufgefundenes Testament der Catalina de Palacios vom 16. Juni 1610 wenigstens ahnen. Während des Dichters Frau ein Jahr vorher noch als Trauzeugin der Hochzeit ihrer Stieftochter beigewohnt hatte, wird in dem Testament weder sie, noch ihr Mann, noch ihr Töchterchen auch nur erwähnt, während die Nichte des Dichters, die Tochter seiner älteren Schwester, mit einem Legat bedacht wird. Das Schweigen scheint hier doch sehr beredt zu sein. Das Testament ist jedoch noch in anderer Beziehung wichtig, es ist ein vollgiltiges Zeugnis für das Verhältniss der beiden Ehegatten, Miguel und Catalina, ein Zeugnis, dessen Vorhandensein man nicht einmal ahnte, weil Catalina ihren Mann um zehn Jahre überlebte und laut ihrem Totenschein kurz vor ihrem Hinscheiden noch einmal testiert hatte. Dies erste Testament nun, das allem Anschein nach ohne das Wissen des Dichters verfasst ist — er hätte es sonst zweifellos als Zeuge unterzeichnet — kann die Hochachtung vor des Dichters Gattin, die ja schon ihr Verhalten gegenüber dem unehelichen Kinde ihres Mannes uns abzwingt, nur erhöhen; man braucht nicht einmal zwischen den Zeilen zu lesen, um zu der Überzeugung zu gelangen, dass die Frau, die dieses Testament machte, ihres grossen Gatten durch eine Liebe würdig war, die alle Not des Lebens nicht hatte erschüttern können. Testamentarische Bestimmungen ihrer Mutter (ein Dokument über eine Zession an ihren Bruder, I 169 ff, berichtet davon) zwangen sie, ihr unbewegliches Vermögen, einige Weinberge in ihrer Heimat, bei Fehlen leiblicher Erben ihrem Bruder zu vermachen, darum konnte sie ihren Gatten, der übrigens an erster Stelle vor dem Bruder und dem Pfarrer ihres Heimatsortes zum Testamentsvollstrecker ernannt wird, nicht zum Universalerben einsetzen; doch vermacht sie ihm, was sie vermag, die Nutzniessung einiger Morgen Weinland und ihr gesamtes bewegliches Vermögen, abzüglich eines kleinen Legates. Was aber den Hauptwert des Testamentes für uns ausmacht, sind ein paar Worte, die ihr Vermächtnis an den Gatten begleiten, einfache, fast karge Worte, die aber gerade in ihrer Schlichtheit ergreifend sind: „das alles vermache ich meinem Manne, ohne dass er Rechnung darüber abzulegen haben soll, wegen unserer grossen Liebe und der guten Kameradschaft, die wir beide gehalten haben *(por el mucho amor y buena compañia que ambos hemos tenido)*“. Bis über den Tod ihres Mannes reicht ihre Sorge für ihn; nach seinem Tode sollen die vier Morgen Weinland, deren Nutzniessung er hat, an ihren Bruder fallen; er soll dafür jährlich acht Messen lesen (er war Geistlicher) für das Seelenheil ihrer Eltern, ihres Mannes und ihr eigenes.

Sechs Jahre hatte der Dichter noch zu leben: sie sind an literarischer Tätigkeit verhältnismässig reich, aber um ihn wurde es stiller und stiller. Seine ältere Schwester Andrea war schon tot (II 287), die jüngere, Magdalena, die seit einigen Jahren Laienschwester in einem Madrider Minoritinnenkloster war, folgte ihr im Januar 1611. Miguel sollte laut ihrem im Oktober des vorangegangenen Jahres abgefassten Testamente (II 285) ihr Testamentsvollstrecker, ihre Nichte, Andreas Tochter Constanze, ihre Erbin sein; allerdings hinterliess sie nichts von irgend welchem Wert, ausser den immer noch nicht befriedigten Ansprüchen auf den rückständigen Sold ihres verstorbenen Bruders Rodrigo und einer anscheinend recht wenig aussichtsreichen Hoffnung auf Zurückzahlung von dreihundert Dukaten, die sie einst einem Fernando de Ludeña geliehen hatte. Sie hatte — die Frauen der Familie Cervantes scheinen nun einmal Unglück in ihren Beziehungen zum männlichen Geschlecht gehabt zu haben — sich verleiten lassen, dem bösen Schuldner gegen das Versprechen einer jährlichen Unterstützungssumme eine Quittung über die Rückzahlung der Summe auszustellen; da sie natürlich nichts erhalten hatte, erklärte sie diese Quittung für ungiltig und übertrug ihre Ansprüche auf ihre Erbin. An demselben Tage, da Magdalena diesen ihren letzten Willen rechtsgiltig erklärte, zedierte Miguel auch gleich seine Ansprüche auf Rodrigos Sold an seine Nichte. Diese Zedierung war bei dem Zahlungsmodus der spanischen Regierung wohl nur rein formell; in den persönlichen Vermögensverhältnissen des Dichters fand sie kaum eine Rechtfertigung, denn die dürften auch in dieser Zeit sich kaum zu ihrem Vorteil verändert haben. Wenigstens wird diese Vermutung nahe gelegt durch das Dokument vom 31. Januar 1612, in dem Catalina in Gegenwart und mit Einwilligung ihres Gatten ihrem Bruder schon jetzt, zu ihren Lebzeiten, ihren Anteil an dem hinterlassenen unbeweglichen Vermögen ihrer Mutter abtritt. Zwei Jahre vorher hatte sie noch testamentarisch verfügt, dass erst nach ihrem Tode diese Ländereien an den Bruder fallen sollten; dass diese Sinnesänderung ihre Erklärung darin findet, dass ihr Bruder auf diese Grundstücke bares Geld vorgeschossen hatte, das ihm nicht zurückgezahlt werden konnte, ist nur zu wahrscheinlich.

Dies Zessionsdokument ist, abgesehen von dem schon erwähnten Verkauf des Verlagsrechtes der *Novelas,* das letzte, in dem Cervantes selbst auftritt; vier Jahre später ereilte ihn bekanntlich der Tod noch mitten im vollsten Schaffen, an dem keine Not des Lebens ihm die Lust hatte rauben können. Seine Witwe überlebte ihn um zehn, seine Tochter um fast vierzig Jahre; wir haben ihren Totenschein vom 20. September 1652. Sie, als der

einzige Nachkomme des grossen Dichters, verdient wohl noch einige Worte.

Auch sie war kein Schosskind des Glücks. Ihre Kinder starben früh, sowohl das Töchterchen erster Ehe als dasjenige, das sie dem Luís de Molina gebar. Dazu kam, dass ihre Ehe mit diesem nicht glücklich war. Ihr Gatte, der später im Jahre 1616 (II 304) zum *escribano real* ernannt wurde, war zunächst Kaufmann (*agente de negocios* nennt er sich selbst, I 164), er stand im Dienst grosser Bankfirmen (II 270), versuchte sich aber auch in eigenen Spekulationen (II 294). Dazu brauchte er Geld; daher denn das rücksichtslose Verfahren gegen seinen Schwiegervater. Wie dies ihn mit der Familie seiner Frau entzweite, so wird es auch auf sein Verhältnis zu ihr ungünstig gewirkt haben, besonders, als sich noch dazu herausstellte, dass seine Spekulationen durchaus nicht vom Glücke begünstigt waren. Dies alles mag Isabella verbittert haben; Ersatz für das ihr versagte irdische Glück suchte sie in der Frömmigkeit. So mag sich denn ihr Testament erklären, das sie am 4. Juni 1631 aufsetzte. Es steht im schneidenden Gegensatz zu dem vorhin besprochenen Testamente ihrer Stiefmutter: eine Frömmlerin hat es geschrieben, der aber die Religion den Frieden des Gemütes nicht hat geben können. Nach sehr eingehenden Bestimmungen über die Art ihres Begräbnisses, Totenmessen u. s. w. setzt sie Abt und Mönche des Klosters *San Basilio Magno* in Madrid zu ihren Universalerben ein, ihrem Gatten wirft sie mit bitteren Worten vor, dass mehr als die Hälfte ihres eingebrachten Vermögens durch seine Schuld verloren gegangen sei, weswegen sie sich eigentlich nicht für verpflichtet halte, ihn testamentarisch zu bedenken; aber „da es nun einmal Gott dem Herrn gefiel, ihn mit mir zusammenzubringen“ (*mas considerando que Dios nuestro señor fue servido de darmele en compañía*), so solle er doch ein — an sich nicht unbedeutendes — Legat haben. Falls er aber gegen das Testament protestiere, so solle er ganz leer ausgehen. Ihr Gatte hat dies Testament wohl nie gesehen, er starb lange vor ihr; sein eigenes Testament, das er am Weihnachtstage 1631 aufsetzte (I 211) klingt sehr de- und wehmütig, er hat nur sehr bescheidene Wünsche über die Art seiner Bestattung und überlässt alle näheren Anordnungen dem freien Ermessen seiner Frau, „von der ich vertraue, dass sie alles tun wird, da sie ja eine so grosse Christin ist“ (*de quien confio lo hará como tan gran christiana*). Eine grosse Christin — ein ironischer Nebenton wird in diesen Worten nicht zu verkennen sein —blieb sie denn auch: als im Jahre 1639 (II 319) die Inquisition einer María Bautista, anscheinend einer Visionärin, den Prozess wegen Ketzerei machte, da trat des grossen Cervantes Tochter als Be-

lastungszeugin gegen die arme Närrin auf und gab eine Aussage, die durch Aberglauben und Fanatismus unangenehm auffällt; und als sie im September 1652 kurz vor ihrem Tode zum zweiten Male ihren letzten Willen verfasste, da beauftragte sie ihre Testamentsvollstrecker, für sie tausend Seelenmessen, zweihundert für die Seelen im Fegefeuer lesen zu lassen. Ihr nicht unbeträchtliches Vermögen sollte nach Abzug einiger Legate zu frommen Werken verwandt werden.

Berlin-Schöneberg.

Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama.

Von

Anton Glock.

Die ältesten Denkmäler des komischen Dramas [1]) entstammen erst dem ausgehenden Mittelalter; sie sind jedoch nicht Überlieferungen der wirklich allerersten Anfänge. „Gelegentliche Notizen" — wenngleich nicht in den Ländern deutscher Zunge, wo die erste Kunde mit den ersten Denkmälern zusammenfällt — weisen vielmehr einige Jahrhunderte weiter zurück. Aber diese Nachrichten sind weder zahlreich noch bestimmt genug, um für die Erforschung der Kindheit des neueren komischen Dramas genügende Anhaltspunkte zu gewähren. Ein um so grösserer Spielraum steht demnach hier der Vermutung zu Gebote, der natürlich auch wacker ausgenützt wurde: allenthalben hat man nach Erscheinungen gesucht, die sich als Vorläufer des neueren komischen Dramas ansehen liessen. Denn eine Pallasgeburt wollte man ihm nicht zugestehen.

Bereits in den Zeiten seiner Blüte war man unter dem unverkennbaren Einfluss des Humanismus geneigt, diese Art dramatischer Darstellungen auf Erscheinungen der Antike zurückzuführen. Charles Estienne [2]) (1504—64) erklärt die Farce („comédie vulgaire") für einen einfachen Akt der antiken neueren Komödie. Dem Renaissancemenschen wird man diese Meinung, die jetzt wohl niemand mehr vertritt, verzeihen, wenn man

---

1) W. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas* (Halle 1893) I, S. 379 ff.
2) E. Chasles, *La comédie en France au XVIme Siècle* (Paris 1862) S. 41 f.

bedenkt, dass noch gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts C. J. Flögel[3]) die Fastnachtsspiele mit dem Theater der alten Griechen und Römer verglich. Für ihn erhielt ja das komische Stück erst Wert, vielleicht erst Berechtigung, wenn eine Parallele im geliebten Altertum dazu vorhanden war oder konstruiert werden konnte.

Mit der Meinung des Estienne hat man gebrochen; einer anderen Auffassung, die gleichfalls das Altertum für die Entstehung des komischen Dramas verantwortlich macht, hat man sich aber noch nicht entschlagen können, obwohl sie eine eingehende Begründung noch nicht gefunden, weder von Sibilet[4]) im sechzehnten Jahrhundert, noch von seinen Nachfolgern bis auf den heutigen Tag. Auch Salmasius[5]), der wenigstens der Grundverschiedenheit von Komödie und Farce sich bewusst wird, hält daran fest, dass letztere unbedingt vom Altertum angeregt sein müsse, und seine Anschauung wird immer wiederholt. Man gibt nämlich den vermeintlichen Erben der berufsmässigen Possenreisser des Altertums, den „Spielleuten" des Mittelalters — um diesen neutralen, aber bequemen Ausdruck als Sammelbegriff aller Art von Lustigmachern gleich hier einzuführen — die Ehre, einen nicht geringen „Anteil an der Entstehung dieser Literaturgattung" ihnen beizumessen. Diese Annahme tritt immer wieder als Wahrscheinlichkeit auf. Dennoch aber hat man nie eine spezielle Untersuchung angestellt und ist den Beweis für die Richtigkeit der aufgestellten Behauptung also immer noch schuldig. Ein solches Unternehmen schien wegen der Kargheit des verfügbaren Materials eben aussichtslos. Denn auch über das Tun und Treiben der Spielleute des Mittelalters hat man kein klares Bild, sondern man muss sich eine Vorstellung davon erst „aus unzähligen gelegentlichen Andeutungen mosaikartig zusammensetzen". Damit erhält die gewöhnliche Annahme nur noch mehr den Charakter einer sehr willkürlichen Vermutung, die wohl angezweifelt werden darf. Wir machen es uns nun nicht zur Aufgabe, die landläufige Ansicht zu begründen, sondern sprechen vorerst noch über die ganze Frage das „non liquet" aus. Vielleicht aber gelingt es einer Zusammenstellung und Vergleichung der verstreuten Notizen, die wir von der Tätigkeit der Spielleute überkommen haben, einigen Fluss in die gestockte Masse zu bringen und die Entscheidung für oder wider die gewöhnliche Annahme zu ermöglichen.

3) In seiner *„Geschichte der komischen Literatur"* Bd. 4, S. 291.

4) Thomas Sibilet, *Art poëtique François* (Paris 1548), S. 64 f.

5) Vgl. C. J. Grysar *„Der römische Mimus"*, in den Sitzungsberichten d. kais. Akad. d. Wissensch., phil.-hist. Klasse 1854, Bd. 12, S. 331.

Ein Zusammenhang des Treibens der Spielleute des Mittelalters mit dem der „Mimen“ des späten Roms geht aus den geschichtlichen Tatsachen unabweisbar hervor. Neben vielen anderen Eigenschaften wurde den barbarischen Germanen mit der römischen Kultur auch die Luxuriosität der Bedürfnisse aufgepfropft, als sie das grosse Erbe des Weltreichs antraten. Und gerade dafür war das rauhe, bisher so anspruchslose Volk ungemein empfänglich. Alle Annehmlichkeiten des Lebens, die sie von den Römern kennen gelernt, nahmen sie dankbar an. So liessen sie sich natürlich auch eine Einrichtung nicht entgehen, die besonders geeignet war, den Geist zu zerstreuen und zu unterhalten, und der Ruf, den im alten Rom die hungernde Menge mit dem nach Brot verband, erscholl jetzt nicht minder laut aus dem Munde der eingewanderten Germanen. Es überliefert uns die Geschichte das Fortleben der Schaustellungen („Circenses“) bis weit hinein in die Zeit des gewaltigen Auftretens germanischer Stämme während der Völkerwanderung.

Für den Beweis, dass die Spielleute als Erben der römischen Schauspielerwelt einen Zusammenhang des Mimus mit dem neueren komischen Drama vermittelt haben, wäre es nun von entscheidender Wichtigkeit, sie damals in dramatischer Tätigkeit zu finden. Denn wenn hier der Faden riss, wo konnte er wieder angeknüpft werden?

I. Bestand am Ende der Völkerwanderung der Mimus noch als dramatische Kunstgattung?

Bereits in früher Zeit machte der Mimus [6]) in der Praxis eine Scheidung durch, die jedoch in der Bezeichnung gewöhnlich nicht bemerkt wurde. In der Regel wurde für die beiden Abarten der gleiche Name beibehalten, obwohl sie inhaltlich bald grundverschieden von einander waren. Grysar, der sie ausführlich nachweist [7]), tauft sie als „theatralischen

6) Zum ganzen Abschnitt vgl. Grysars bereits genannte Abhandlung und O. Jahn, *Prolegomena ad Persii satiras* (Leipzig 1843), in seiner Ausgabe dieses Schriftstellers. — Als neuestes Werk H. Reich, „*Der Mimus*“ (Berl. 1903), das aber in der hier behandelten Frage auch dem alten, von Grysar u. a. vertretenen Standpunkt huldigt, ohne unter dem von ihm neu beigebrachten Material neue oder kräftigere Argumente zu geben.

7) A. a. O. S. 241 ff.



Mimus" und als „Mimus ausserhalb der Bühne" [8]). Was jenem für ein Wirkungsfeld zugewiesen war, erhellt bereits aus der Bezeichnung, dieser wurde „in kleineren Gesellschaftskreisen, bei Gastmählern und Trinkgelagen, auf Strassen und Marktplätzen, in Tabernen und ähnlichen Orten" [9]) geübt. Der erstere war an die Bühne gebunden; er war es, der die bekannten und beliebten Nachspiele lieferte und damit sogar „eine eigene Stelle in der Literatur" einnahm [10]). Anders ging es mit dem „Mimus ausserhalb der Bühne". Zwar haben die Leute, die als dessen Vertreter gelten, sicher ursprünglich den theatralischen Mimus von der Bühne herab in die erwähnten Kreise getragen; aber bald mischten sich unter die Darsteller dieses Zweiges dramatischer Kunst Subjekte, welche ihm gefährlich werden mussten. Kunststückmacher und Charlatane aller Art, gleichfalls dazu bestimmt, die Gastmähler der Grossen angenehm zu machen, welche — ein Zeichen des zunehmenden Niedergangs geistiger Kultur — dabei für die Unterhaltung zu sorgen pflegten, waren nunmehr ihr Geleite. So erscheint der Mimus (Darsteller) in Gesellschaft mit dem Prestigiator. Nun wäre es wirklich wunderlich, wenn diese beiden leichtfertigen Burschen auf eine strenge Scheidung ihres Berufes gedrungen hätten. Vielmehr wird dieser von jenem, jener von diesem genommen haben, was er zu seinen Zwecken (Unterhaltung des Publikums, daraus folgende Beliebtheit und reicher Lohn) nützen konnte. Bald sind also der „Mimus" und der „Prestigiator" in einer Person vereinigt und auch die

8) Obwohl Grysar hier den Unterschied nach dem Vorgange von O. Jahn festgenagelt hat, begeht er in der Folge gleichwohl selbst den Fehler, auf diese Scheidung nicht mehr Rücksicht zu nehmen; wohl deshalb, weil die Quellen nie die Sonderung vornehmen, ja nicht einmal immer streng durchführen lassen. Das nämliche passiert auch Reich.

9) Für unsere Zwecke dürfte eine Unterscheidung zwischen den Leuten welche auf der Bühne Mimen aufführten bezw. der Bühne ferne standen, sich mehr empfehlen als die angeführte Klassifizierung ihrer Produktionen, die den gleichen Namen mit ihren Vertretern führten. Denn die Bezeichnung der Personen mit dem Worte „mimus" (ohne dass man dabei an dramatische Darsteller denkt) ist durch die historische Anwendung nichts Ungewohntes mehr, während man bei der Sache immer zunächst an dramatische Aufführungen zu denken geneigt ist. Die Tätigkeit der zweiten Gattung war aber durchaus nicht immer eine dramatische, wie wir noch sehen werden. Die Scheidung stimmt, wenn man dabei an den dramatischen Mimus denkt, höchstens für die Zeit der ersten Spaltung, ohne dass ein Missverständnis bezüglich des Inhalts des „Mimus auf der Bühne" und des „Mimus ausserhalb derselben" entsteht. Für die Auffassung der Verhältnisse der späteren Zeit wurde sie aber noch jedem verhängnisvoll.

10) Grysar, S. 240.

Bezeichnung verliert mit den Begriffen die genaue Abgrenzung. Das geschah verhältnismässig schon in früher Zeit. Nun bedenke man aber, dass in das fünfte Jahrhundert der allgemeine Verfall des Theaters zu setzen ist [11]), der sich allerdings schon lange vorbereitet hatte. Das ging so: mit dem abnehmenden Interesse an geistiger Tätigkeit verflachten natürlich auch die Vergnügungen, welche eine solche voraussetzten. An die Stelle von Tragödie und Komödie traten Vergnügungen leichterer Art, hauptsächlich Zirkusspiele, und von den dramatischen Künsten konnte sich nur noch der Mimus [12]) bei der Menge in Gunst erhalten als die niederste Gattung theatralischer Aufführungen. Der Übergang vollzog sich natürlich erst nach und nach. Dabei scheinen nun die Schauspieler dem Geschmacke ihres Publikums aufs bereitwilligste entgegengekommen zu sein; denn der Name „histrio“, welcher bisher nur auf den Schauspieler in Tragödie und Komödie angewandt war, geht jetzt auch auf den „Mimen“ über [13]) und bedeutet in einer Zeit, in der die edleren Gattungen des Dramas von der Bühne verschwunden waren, diese zuletzt ausschliesslich. So kann die Art, in welcher der „christliche Cicero“ Lactantius in Gallien von den Histrionen redet, wohl kaum mehr auf diese Benennung im ursprünglichen Sinn gemünzt sein. Er sagt nämlich cap. XX der *L. VI divin. Institut*: *Histrionum impudicissimi motus quid aliud nisi libidines docent et instigant. Histrionum impudici gestus in quibus infames feminas imitantur, libidinesque quas saltando exponunt docent.* [14]) Aber auch dem Mimen war auf der Bühne kein ewiges Leben beschieden. Man bekam auch sie satt, ebenso wie ihre Vorgänger. Damals verfielen und zerfielen die Theater im eigentlichen Sinne des Wortes, wenn nicht die Verwendung für andere Belustigungen der Mühe ihrer Erhaltung verlohnte. Und mit dem Verschwinden der Bühne musste auch der Mimus verschwinden. Oder ist es

---

11) Vgl. A. F. v. Schack, *Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien.* 2. Ausg. (Frankfurt a. M. 1854), I, S. 25. — R. Peiper, *Die profane Komödie des Mittelalters*, im Archiv für Literaturgeschichte, herausgegeben von F. Schnorr v. Carolsfeld, 1875, Bd. V, S. 494 ff. — W. Cloetta, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance: I, Komödie und Tragödie im Mittelalter* (Halle 1890), S. 2 ff. — Terentius und Plautus sind zwar noch im Ansehen; aber einer ihrer Nachahmer reflektiert mit seiner Komödie „*Aulularia*“ bereits nicht mehr auf die öffentliche Aufführung, sondern bestimmt sie selbst zur Unterhaltung im häuslichen Kreise und bei Tische.

12) Peiper und Cloetta, a. a. O.

13) Grysar, S. 249, 319 ff.

14) Louis Riccoboni, *Histoire du théatre Italien* (Paris 1730) Tom. I, S. 26.

glaubhaft, dass er hier, in dem Sitze seiner Lebenskraft, abstarb, ausserhalb der Bühne aber, wo ihm die Konkurrenz so vieler anderer, beliebterer Belustigungen drohte, sein Leben weiter gefristet hat? Er, der nicht einmal imstande war, seinen Ursitz, das Theater, vor dem Untergang zu retten! — Mit dem Verblassen des Interesses am Mimus war es nun eine Lebensfrage für seine Vertreter geworden, sich einen neuen Wirkungskreis zu suchen. Sie fanden ihn auch leicht auf einem Gebiet, womit sie zum Teil schon kommunizierten und auf das sie ihr Treiben hinwies. Bald war von den Darstellern des wirklichen Mimus (mimi) nichts mehr übrig als der Name; sie selber waren, wie vor ihnen die „Histrionen“ um eine Stufe tiefer gesunken.

Es ist nun die Frage, wie weit dieser Prozess bereits vorgeschritten war, als die Germanen in die Lage kamen, von den Römern in diesem Punkte Anregung zu empfangen. Einige Zeugnisse dafür sind uns überliefert. Hier greifen wir diejenigen heraus, aus denen irgendwie eine Berechtigung sich ergeben könnte, einen Zusammenhang mit dem alten Mimus zu vermuten.

Die früheste diesbezügliche Nachricht stammt aus der Feder des Apollinaris Sidonius und ist in einem Briefe aufbewahrt, der einem Freunde des genannten Schriftstellers von den Lebensgewohnheiten des Westgotenkönigs Theodorich II. Mitteilung macht. Die Stelle lautet folgendermassen [15]: *Sane intromittuntur, quamquam raro, inter cenandum mimici sales, [sed] ita ut nullus conviva mordacis linguae felle feriatur; sic tamen quod illic nec organa hydraulica sonant nec sub phonasco vocalium concentus meditatum acroama simul intonat; nullus ibi lyristes choraules mesochorus tympanistria psaltria canit, rege solum illis fidibus delenito, quibus non minus mulcet virtus animum quam cantus auditum.* — Die Zurückhaltung des Königs wird da als etwas Bemerkenswertes erwähnt. Folglich kann man schliessen, dass bei den Diners der Grossen des tolosanischen Reiches die Belustigungen, welche sich Theodorich versagte, wohl im Schwange waren und dass es beliebt war, Lustigmacher durch derartige Dinge beim Essen für die Erheiterung der Gäste sorgen zu lassen. Was aber war die Beschäftigung dieser Mimen? Sicherlich nicht eine einzige

15) Apollinaris Sidonius, *Epistulae* I, 2, in *Mon. Germ. hist., auct. antiquiss.* VIII, S. 4. — Peiper (a. O. S. 5) sowie W. Wackernagel (*Geschichte der deutschen Literatur*, 2. Aufl. [Basel 1879], Bd. I, S. 19) scheinen hier an dramatische Aufführungen zu denken, wiewohl der eine nur von „mimischer Kunst“, der andere von „nachahmender Schaustellung“ spricht.

oder ein und dieselbe bei allen Leuten, welche diesen Namen trugen. Die angeführte Stelle ist ja ein ausdrücklicher Beweis dafür, dass man zwischen den verschiedenen Gattungen der Belustiger nicht mehr unterscheiden wollte oder konnte. Denn abgesehen von den Wortkünstlern, die am Anfang und am Schlusse des Passus Erwähnung finden — auch diese sind, wie wir zeigen werden, nicht das Gleiche — ist unter dem Namen „mimici" mindestens noch eine Art verstanden, nämlich die Genossen der Musiker und Sänger, womit wohl Tänzer oder Pantomimen gemeint sind. Doch das ist für uns gleichgiltig. Genug, dass eine Vermischung verschiedener Elemente unter dem gleichen Namen zu konstatieren ist. Wir wenden uns also zur ersten Gattung, welche für diese Untersuchung allein in Betracht kommen kann. — Die Sitte, Leute zu den Gastmählern beizuziehen, welche durch die Verspottung der Gäste und anderen Ulk die Tafelfreuden vermehrten, war auch dem alten Rom nicht fremd. Damals war diese Rolle den Parasiten zugeteilt. Hier finden wir sie nun im Gotenreiche wieder; aber ihre Vertreter sind — die Mimen geworden. Doch nicht erst in jener Zeit [16]. Gleichfalls nicht erst in diese Periode fällt der Vortrag von Erzählungen aus dem Munde der Mimen [17]. Gerade wegen dieser Künste wurden sie hauptsächlich zu Gastereien beigezogen. Bei den ernsten Gesängen, die sich Theodorich vortragen liess, wird man freilich eher an die Lieder germanischer Volkssänger denken müssen [18] als an die Produktionen der Mimen, denen man mit Recht nur ausgelassene Schwänke zuzutrauen geneigt ist. Aber der Umstand, dass Apollinaris Sidonius hier die Bezeichnung „mimici" einführt, ist entweder als ein Zeugnis von der ungeheuren Wandlungsfähigkeit dieser Leute zu nehmen, indem sie sich den Wünschen ihres Brotherrn so sehr anzupassen verstanden, dass sie etwas,

---

16) Jahn, a. O. LXXXIX.

17) Ebenda.

18) Sänger von ernsten Liedern (Heldenliedern) sind uns aus anderen Stellen nichts fremdes. An der Tafel des Hunnenkönigs Etzel hörte sie der byzantinische Gesandte Priscus (s. W. Scherer in *„Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte"*, XII, S. 11). Auch Cassiodorus spricht an zwei Stellen von ihnen (*Var.* II, 40 und 41; s. *Mon. Germ. hist. auct. antiquiss.* XII), und nach seiner Nachricht waren sie sowohl am Hofe Theodorichs des Grossen als auch an dem der Frankenkönige geachtet gesucht und beliebt. Denn diese baten den ihnen befreundeten Gotenkönig um einen solchen Künstler, welcher ihnen mit grosser Gefälligkeit daraufhin überlassen wurde, nicht ohne dass Cassiodorus in dem diese Sache betreffenden Schriftstücke mit Auszeichnung darüber sprach. Vgl. ferner auch, was Wackernagel (a. O. S. 19 ff.), Scherer (a. O. S. 11 ff.) und andere über diese Sänger sagen.

was ihnen von Natur ferne lag, für seine Kurzweil aufgriffen, oder von der Tatsache, dass der Autor der Notiz etwas Ungewohntes unter eine Erscheinung registrierte, die ihm geläufig war und doch wenigstens einen Berührungspunkt damit zeigte, wenn sie auch nicht vollkommen übereinstimmte. In beiden Fällen kommt es darauf hinaus, dass die Mimen Rezitationen sich angelegen sein liessen. Solche Zweifel fallen bei der ersten Gattung natürlich weg. Augenscheinlich hat man es hier mit Mimen im eigentlichen Sinn zu tun. Anders jedoch steht es mit der Frage, ob ihre Tätigkeit eine d r a m a t i s c h e war. Nach dem Wortlaut der Stelle kann man das aber kaum behaupten, selbst wenn man zugibt, dass dabei Künste der Nachahmung in Gebrauch gewesen sein müssen; das allein macht ja das Dramatische nicht aus. Und Handlung und Wechselrede fehlte sicher da, wo es galt, durch die Verspottung Anwesender Lachen zu erregen. Diese beiden wichtigsten Bestandteile einer dramatischen Vorstellung waren doch auch, nach allem was bekannt ist, dem echten Mimus eigentümlich [19]). Das Treiben der „mimici" wird sich demnach nur mit dem der Parasiten des Altertums, der „Hofnarren" der reichen Leute, vergleichen lassen; niemand aber wird sich hier versucht fühlen, sie als Schauspieler und dramatische Künstler anzusprechen.

Nicht so leicht lässt sich eine Stelle aus dem sechsten Jahrhundert erklären, in welcher der Mimus (als Drama) ausdrücklich als etwas noch Bestehendes erwähnt wird. Sie hat C a s s i o d o r u s, den Geheimsekretär des Ostgotenkönigs T h e o d o r i c h des Grossen, zum Verfasser und lautet also: *Mimus . . ., qui nunc tantum modo derisui habetur, tanta Philistionis cautela repertus est, ut eius actus poneretur in litteris quatenus mundum curis edacibus aestuantem laetissimis sententiis temperaret.* [20]) Damit ist

---

19) Vgl. Jahn, a. O. LXXXIV, und besonders die dort angeführten Belege.

20) Cassiodorus, a. O. IV, 51. — Auf diese Stelle gründet Schack (a. O.) seine Vermutung von dem Fortleben des Mimus in der späteren Zeit und damit von der Möglichkeit der Berührung des modernen komischen Dramas mit dieser Bühnengattung. — Das Zitat ist das Fragment eines sehr dilettantischen (vgl. auch C l o e t t a a. O. S. 17) literarhistorischen Versuches, der sich über alle Arten theatralischer Darstellungen auslässt. Unserem Gewährsmann liegt es dabei in der Absicht, den Zweck der Wirkung des Theaters darzutun; denn er hat die Meinung des A r i s t o t e l e s, wie aus mehreren seiner Schriftstücke hervorgeht, zu der seinigen (und vielleicht auch zu der seines Königs, wie man aus der Art und Weise, mit welcher sich T h e o d o r i c h für diese Sache einnehmen liess und sie förderte, vermuten kann) gemacht, dass das Theater vor allen anderen derartigen Institutionen geeignet sei, müssige Köpfe angenehm zu beschäftigen und so von anderen, gefährlicheren Grillen abzulenken. Das ist die theatralische Teleologie des Cassiodorus; ein Ziel, das er auch dem Mimus

allerdings der Mimus in jener Zeit tatsächlich genannt; allein mit der Einschränkung, dass er nunmehr etwas anders sei, als er früher gewesen. Ursprünglich eine eigene Literaturgattung bildend, diene er jetzt lediglich der Verspottung. Zur Kenntnis der Sache ist damit allerdings so viel wie nichts gedient. Dennoch, glaube ich, kann man auch diese kurze Anmerkung nützen, wenn man sie mit dem zusammenhält, was oben über Apollinaris Sidonius ausgeführt wurde. Denn der „mimus" des Cassiodorus erscheint in auffälliger Ähnlichkeit mit dem Treiben jener „mimici". Dass der „Mimus" sein Wesen geändert habe, ist auch dort angedeutet. Da liegt nun wohl die Ansicht nicht zu ferne, dass Cassiodorus nur die Tätigkeit der Leute, die ihren Namen vom alten Mimus ableiteten, als solchen bezeichnete, wobei ihm jedoch das Unzutreffende dieser Benennung wohl zum Bewusstsein kam. Und so erhält die Annahme eine weitere Stütze, dass die Mimen jener Zeit mit ihren edleren Vorgängern nichts mehr gemein hatten als den Namen, d. h. also, dass der „Mimus auf der Bühne" damals bereits verschwunden war.

Ausser der eben genannten problematischen Stelle ist das Fortbestehen des Mimus in jener Zeit nirgends in der Weise bezeugt, dass er als Kunstgattung noch weitergelebt hätte. Das wäre nun zwar kein zwingender Beweis; aber durch die begleitenden Umstände ist er jedenfalls auch nicht ohne alle Bedeutung. Ja, wenn von Spielleuten überhaupt nicht die Rede wäre! Das ist aber nicht der Fall. Besonders Cassiodorus findet in seinen amtlichen Schriftstücken öfter Veranlassung von ihnen zu reden. Denn der König schätzte sie hoch, obwohl sie damals schon sehr in Verruf waren [21]), und wurde ihnen zum Mäcen. Sogar eine Regelung der Spiele von Staatswegen setzte er ein. Die „artes lubricae" unterwarf er einem Zensor, dem „tribunus voluptatum", dessen „formula" (Instruktion) Cassiodorus mitteilt, worin ihm sein Verhalten bei der Überwachung der „histriones" und

---

ursprünglich eigentümlich hinzustellen versucht. In dem, was man zu seiner Zeit „Mimus" nannte, kann er es allerdings nicht finden. Er greift also in die Vergangenheit zurück, und kommt dabei auf Philistio, einen Poeten der ersten Kaiserzeit. (Es ist nicht ausgeschlossen, dass er die Stücke des genannten Dichters aus eigener Lektüre kannte, da sie ja weit über den Tod ihres Verfassers hinaus noch gelesen wurden; vgl. Grysar, a. O., S. 305). Was man aber in seiner Zeit „Mimus" nannte, gefiel dem Cassiodorus nicht sonderlich, weil es dem Zweck, den er von den Belustigungen voraussetzte, wenig entsprach. Als er dann eine Parallele mit den Schwänken gleichen N[illegible]ns des Philistio zog, da bemerkte er den grossen Unterschied, den er an der [illegible]enen Stelle ausdrückt.

[21]) Cassiodorus, *Var.* III, 51, wo „Thomas auriga" als „maleficus und magus" [illegible] wird. Vgl. auch VII, 10.

„scaenici“ vorgeschrieben wird[22]). Mit diesen Namen sind alle öffentlichen Lustigmacher bezeichnet, indem kein Unterschied mehr zwischen einzelnen Spezialitäten geschieht. Denn man höre, was man sonst unter einem „histrio“ verstand. In einem Erlasse[23]) erhält ein gewisser Sabinus eine dreifache Benennung. Unmittelbar nacheinander werden ihm die Prädikate „auriga, histrio und equorum moderator“ beigelegt[24]); das hebt jeden Zweifel über seine Tätigkeit auf: er war ein Wagenlenker in den circensischen Spielen. So wird also das Wort „histrio“ selbst auf solche Artisten angewendet, die mit dramatischen oder schauspielerischen Produktionen absolut nichts zu tun haben. Vergleichen wir diese Tatsache mit dem, was bereits über die Depravation dieses Wortes gesagt ist, so finden wir, dass die Kugel eben fortrollte, wie die Bahn nach abwärts führte. Erst wurde der Histrio dem Mimus gleichgestellt, weil beide dem Theater nahe standen; dann sucht sich der Mimus allmählich eine andere Beschäftigung und tritt von der Bühne ab; die beiden Bezeichnungen aber, die ihm eigentlich nur als dramatischen Darsteller gebühren, bleiben ihm auch in dieser Phase. Nun müsste es ganz entschieden auffallen, wenn Theodorich, der diese Art von Lustigmachern begünstigte und unterstützte, eine edlere Gattung, die Vertreter einer dramatischen Kunst, vernachlässigt hätte, wenn sie vorhanden gewesen wäre. Hat er ja doch Sängern und Instrumentalkünstlern nicht geringe Aufmerksamkeit angedeihen lassen[25]). Hätte der König aber auch dramatische Künstler beschäftigt, so konnte Cassiodorus von den Theatergattungen und besonders vom Mimus nicht so reden, wie er es wirklich tat. Doch wird man hier nicht einwenden, dass der Mimus ja bekannt gewesen sei als etwas Lascives, Unsittliches? So dass der König guten Grund hatte, ihn zu ignorieren. Mit dem, was Cassiodorus vom Mimus weiss, stimmt das aber nicht. Etwas Auffallendes wäre er ja auch dann gewesen, und vielleicht wäre es in dem Falle noch nötiger gewesen von ihm zu sprechen. Auch könnte man vermuten, dass die Gattung theatralischer Künste, in welcher Form sie auch immer bestanden hätte, die Protektion des Königs gesucht und dieser Absicht zu Liebe sich aus ihrem Sumpfe gehoben hätte.

Der afrikanische Bischof Procopius erwähnt auch einmal des

22) *Var.* VII, 10.

23) *Var.* II, 9.

24) „Auriga und histrio“ auch sonst noch bei Cassiodorus verbunden, *Var.* III, 51.

25) Ebda., II, 40 und 41.

Mimus[26]). Aber er versteht darunter, was ausser allem Zweifel, nur den Pantomimus, macht sich also einer Begriffsvermischung schuldig, die übrigens sehr beliebt war[27]).

Apollinaris Sidonius redet noch an einer Stelle von Mimen: *Absunt ridiculi vestitu et vultibus histriones, pigmentis multicoloribus supellectilem Philistionis mentientes*[28]). D. h. wohl soviel, dass die Histrionen (ein Parallelbegriff für Mimen) vorgaben, das Gleiche zu tun, wie Philistio, ohne in der Tat dazu berechtigt zu sein. Der gute Klang, den dieser Name auch noch in jener Zeit hatte[29]), verleitete sie offenbar zu dieser Lüge; das war ihre Reklametafel. Aber unser gelehrter Gewährsmann, vertrauter mit der Literatur als das gewöhnliche Publikum der Spielleute[30]), liess sich diesen Bären nicht aufbinden. Auch ihm stösst, wie dem Cassiodorus, sofort der Unterschied auf, der zwischen den ihm bekannten Mimen des Philistio und den Produktionen bestand, die zu seiner Zeit unter diesem Namen in Umlauf waren. Worin letztere bestanden, darüber lässt sich auch aus diesen Worten nichts Sicheres herauslesen. Vielleicht aber braucht man sie überhaupt nicht so wörtlich zu nehmen. In jener Zeit war eine floskelreiche Ausdrucksweise Mode, die häufig zu gunsten geschwollener und bombastischer Wendungen auf Deutlichkeit verzichtete; dass auch Cassiodorus und

---

26) Herausgegeben v. Dindorf (Bonnae 1833), Bd. I *De bello Vandalico* II, 6 (S. 434).

27) Vgl. Jahn, a. O. I, XXXV.

28) Wie Grysar (S. 305) diese Stelle nur bedingt auf des Appollinaris Zeit beziehen will, ist nicht einzusehen. Sie ist enthalten in einer Mitteilung, die der Verfasser einem Freund aus seiner ländlichen Einsamkeit zuschickt. Darin wird Haus, Umgebung, kurz alle Lebensverhältnisse mit sprudelnden Worten geschildert. Bei der Erwähnung der Annehmlichkeiten, die der Verfasser durch seine Entfernung von der Stadt entbehren muss, macht er die genannte Anmerkung. Allerdings die Behauptung der Mimus des Philistio habe sich bis ins 5. Jahrhundert hinab auf der Bühne erhalten, lässt sich unmöglich mit dieser Stelle begründen, wie Grysar es tun möchte; von der Aufführung von Stücken ist ja darin überhaupt gar nicht die Rede also auch nicht von der der Mimen des Philistio. Eher liegt demnach ein Beweis für die Abweisung von Grysars Vermutung in dieser Stelle. Vgl. auch übernächste Anm.

29) Man sehe, was sich das Altertum alles von ihm erzählte, bei Grysar (S. 302 ff.) und Jahn nach.

30) Zur Kenntnis der Mimen des Philistio gehörte schon deshalb einige Bildung, weil sie griechisch geschrieben waren (Grysar, S. 305). Diese Sprache ist aber in der späteren Zeit weder dem Publikum so geläufig, um ohne Vorbereitung verstanden zu werden, noch werden sie die Spielleute genügend beherrscht haben.



Apollinaris dieser Zeitströmung verfallen waren[31]), lässt sich aus jeder Seite, die sie geschrieben, ersehen. Besonders der letztere, der sich als Edelmensch unter den tolosanischen Barbaren fühlte, hat sich auf seine römische Kunst als Rhetor etwas zu gute getan und seine Überlegenheit gern zur Schau getragen. Unter dieser jedenfalls zulässigen Voraussetzung betrachtet, kann die angeführte Stelle nun eine ganz einfache, ungezwungene und unzweideutige Erklärung erfahren. Sie sei folgendermassen gegeben. Philistio war dem gebildeten Apollinaris als Mimograph zur Genüge bekannt. Nun hatte der Clermonter Bischof aber allenthalben Leute gefunden, die sich lächerlich kleideten, den Namen der Mimen trugen und wohl auch für sich in Anspruch nahmen. Ihre Tätigkeit entsprach aber in keiner Weise dem, was der gelehrte Mann kraft seiner Kenntnisse von den Trägern einer ihm geläufigen Bezeichnung erwarten musste. Daher fiel es ihm auf, dass diese Histrionen auch so hiessen[32]), obwohl sie den Namen gar nicht verdienten. Der schwulstige Ausdruck: *histriones suppellectilem Philistionis mentientes* wäre demnach etwa in den Gedanken aufzulösen, „die Lustigmacher, welche sich fälschlich (d. h. ohne Grund dazu zu haben) Mimen nennen". Und so wäre wieder konstatiert, dass das Treiben dieser Leute von dem der alten Mimen abwich.

Wertvolle Nachrichten über die Mimen hat uns auch der Hispalensische Bischof Isidorus in seinen *„Originum s. Etymologiarum Libri XX"* [33]) hinterlassen. Im XVIII. Buch, das *de bello et ludis* handelt, redet er ausführlich von den theatralischen Künsten. Das *Caput XLIII. De scena* macht nun einen unverkennbaren Unterschied zwischen Dichtern (Sängern) und andern Künstlern, die auf der Szene wirkten. Es heisst dort: *Scena erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, quod pulpitum orchestra (!) vocabatur, ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi.* Auf dieser Erhöhung also sangen die Komiker und Tragiker, sprangen die Histrionen und Mimen; ihr Standpunkt war dabei die erhöhte Orchestra, welche einen Teil der Szena bildete! Diese schöne Anschauung wird sodann in einer Variation wiederholt. *Caput*

---

31) Vgl. Wattenbach, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter*, 6. Aufl. Bd. I, S. 71 ff., sowie auch Scherer a. O. S. 13.

32) Da der Begriff Schauspieler beim „Histrio" völlig verschwunden war, so hatte dieser Ausdruck nichts Merkwürdiges. Anders beim „Mimus", dessen Bedeutung Apollinaris aus dem Philistio kannte. — Bei Cassiodorus wird übrigens der „auriga" auch als „histrio", nicht als „mimus" eingeführt. Ob daran wohl nur der Zufall Schuld ist?

33) Siehe S. Isidori, episcopi Hispalensis, *opera omnia* Bd. 3 u. 4 in Mignes *Patrologia Latina.*

XLIV. De orchestra. Orchestra autem pulpitum erat scenae ubi s a l t a t o r a g e r e posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus, a l i i gestus edebant. Das Bewusstsein, dass die Schauspieler in Komödie und Tragödie handelten u n d sprachen, hat demnach der heilige Mann nicht gehabt. Aber liegt in seinen Worten nicht doch das Geständnis, dass er eine Idee von dem Vorkommen des Wechselgespräches bei diesen beiden Dichtungsarten hatte? Was bedeutet denn sonst das *„duo inter se disputare"?* So stand also der Dialog wirklich noch praktisch in Verbindung mit der Szena? Somit gabs tatsächlich noch dramatische Aufführungen? Aber sehen wir weiter! *„Ibi enim poetae ad certamen conscendebant."* Das also ist der Dialog auf der Bühne! Ein Sängerkrieg, ohne jeden weiteren dramatischen Beigeschmack! Von einer wirklichen dramatischen Vorstellung hatte der sonst so gelehrte Mann ja keine Ahnung. Hätte er nun das Wesen derselben also verkannt, wenn er sie zu seiner Zeit noch hätte geniessen können? Hätte er eine solche Unklarheit über den wahren Sachverhalt bewahren können, wenn er von den Spielleuten jemals, wenn auch nur auf improvisierten Bühnen, die primitivsten dramatischen Darstellungen hätte sehen können? So werden seine Erklärungen, die sich auf das antike Bühnenwesen beziehen, Argumente für die Zustände seiner Zeit. Und was er uns von den Bühnenkünstlern hier sagt, das gilt, wie bekannt, unmöglich von antiken Dichtern und Schauspielern, sondern ist eine Schilderung der Sänger und Pantomimen seiner Zeit und ihres Gefolges [34]). — Im gleichen Kapitel noch führt sodann Isidorus die *„officia scenica"* an; darunter versteht er *„tragoedi, comoedi, thymelici (!), histriones. mimi et saltatores"*. Für jede dieser Gattungen wird dann eine Erklärung gegeben. So geht *„Caput XLV. De tragoedis. Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant."* Der Begriff einer dramatischen Vorstellung ist mit dem „traurigen Gedicht", was eben die Tragödie für das ganze Mittelalter war [35]), auch hier nicht verbunden. Dagegen sind unter den Tragöden offenbar nicht bloss die Vortragenden, sondern die Dichter verstanden; also diejenigen, welche *„ad certamen conscendebant"*. Dafür passt dann auch das *„c o n cinebant"* vorzüglich. —

---

34) Auch Appollinaris Sidonius zählt zu den „mimici" die Sänger (Musiker). — Isidorus unterscheidet immer zwischen sprechenden (singenden) und gestikulierenden (tanzenden) Künstlern. Erstere sind anscheinend die Dichter, letztere die Pantomimen.

35) N o t k e r, *Fides S. Athanasii episcopi,* in S c h i l t e r, *Thesaurus antiquitatum Teutonicarum* I, 2, S. 268 ff., womit man auch die einschlägigen Stellen bei Cloëtta a. O. vergleichen möge.

Isidorus fährt fort: „*De Comoedis. Comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis atque gestu cantabant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant.*“ Die Verbindung von Worten mit Gestikulation, die hier besprochen ist, käme der wahren Sachlage schon ein gut Stück näher. Aber eine Variante zu dieser Stelle, die öfter vorkommt [36]), zeigt hier eine Korruption des Textes. Welche Lesart die originelle ist, geht uns hier gar nichts an, da es vollkommen gleich ist, ob die Variante der Anschauung des Isidorus oder seiner Verbreiter entsprang. Die Darstellung mit Worten u n d Gebärden scheint nämlich so ungewöhnlich gewesen zu sein, dass mehrfache Quellen das „*dictis a t q u e gestu*“ ändern und „*dictis a u t gestu*“ schreiben [37]). Das Verbum „*cantabant*“ bleibt in diesem wie in jenem Falle als Zeugma; das Prädikat „*exprimebant*“ dagegen denkt auf die Ausführung der „*fabulae*“ durch Tänzer. — Die Thymelici, welche in der Orchestra die Ouverture zu den Aufführungen spielen, können wir hier übergehen. Um so mehr ist das anzumerken, was in „*Caput XLVIII. De histrionibus*“ gesagt wird. „*Histriones sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant: ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. Dicti autem h i s t r i o n e s, sive quod ab I s t r i a id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi h i s t o r i o n e s.*“ Die Etymologie soll uns keine Zeile lang beschäftigen; aber die Sache! Von den Histrionen der alten Welt hat Isidorus nichts gewusst, das eröffnet der erste Blick. Was er da schildert, sind die Lustigmacher seiner Zeit, die sich in weibliche Kleidung stecken und durch ihr unsittliches Benehmen sich die Verdammung aller Ernstgesinnten aufladen. Wo an ihre frühere, ernstere Tätigkeit erinnert wird, vermischt sich gleichfalls die Auffassung des Begriffes in seinem jetzigen Sinn. Nur dass die Histrionen früher auch tanzweise Geschichten aufführten, ist dem Isidorus noch bekannt. Weiter als in die Zeit, da der Histrio bereits zum Pantomimus geworden war, reicht seine Kenntnis nicht in die geschichtliche Zeit hinauf. Dass die Histrionen früher nur Schauspieler waren, dass sie die Begriffe tragoedi und comoedi — allerdings nicht in dem Sinne, wie unser Autor diese beiden Namen auffasst, — in sich einschlossen, davon hat er keine Ahnung. — In ähnlicher Weise windet er sich auch bei der Erklärung des Wesens der „*mimi*“ durch, indem er einfach mit anderen Worten Ähnliches sagt, als er bisher immer

36) Migne a. a. O. Sp. 840.

37) Vielleicht ist das die ursprüngliche Lesart und das „*atque*“ durch jenes, welches unmittelbar folgt, veranlasst.

von Tragoeden, Comoeden und Histrionen geoffenbart. Mehr erlaubt ja seine Sachkenntnis nicht. *„Caput XLIX. De mimis. Mimi sunt dicti Graeca appellatione, quod rerum humanarum sint imitatores. Nam habebant suum auctorem qui, antequam mimum agerent, fabulam pronuntiaret. Nam fabulae ita componebantur a poetis, ut aptissimae essent motui corporis."* Das Bewusstsein, dass beim alten Mimus von einer und derselben Person gehandelt und gesprochen wurde, ist auch hier nicht vorhanden. Man hatte nur Kenntnis von Pantomimus, der sich ja bis in jene Zeit erhielt, und von dieser Anschauung ist jene abhängig, die man sich von jeder anderen dramatischen Kunstgattung machte. Die Tätigkeit der Mimen besteht lediglich in der „Bewegung des Körpers"; dass sie dabei gesprochen hätten, ist vollkommen ausgeschlossen. Nicht einmal ihre Handlung ist von Worten begleitet, sondern der *„auctor"*, der den Inhalt der *„fabula"*, die dann gemimt wurde, dem Publikum erzählte, tritt vor dem eigentlichen Mimus auf; dadurch scheinen sich die Mimen von den Histrionen, die eines Programmes überhaupt nicht bedurften, unterschieden zu haben. — Aus all dem geht hervor, dass Isidorus sich kein Bild von der wahren (dramatischen) Tätigkeit des Bühnenvolkes machen konnte. Hätte er sie aber bei den Histrionen seiner Zeit gefunden, so hätte er trotz seiner Unkenntnis der historischen Verhältnisse nicht so schrecklich fehlgreifen können; und da er seine Vorstellung auch nicht aus der Luft greifen konnte, so wird man mit Recht seine Schilderung angeblich historischer Verhältnisse für eine Schilderung der Verhältnisse seiner Zeit ansehen dürfen, zumal sie mit dem, was aus anderen Quellen bekannt ist, nur übereinstimmt.

Ein Überblick über alle die Nachrichten, die aus jener Zeit noch vorhanden sind, stellt es ausser Zweifel, dass der Mimus als eine dramatische Kunstgattung beim Übergang vom Römertum zum Germanentum, also etwa im 6. bis 7. Jahrhundert, bereits erstorben war.

II. Sind die Spielleute des Mittelalters vor der Entstehung des neueren Dramas dramatisch tätig gewesen?

Der lateinische Sammelname [38]) für die Lustigmacher ist im frühen Mittelalter *„scurra, mimus oder histrio"*. Als eine ebenso unbestimmte, weit-

38) Bis zum 12. Jahrhundert sind die Hauptquellen der spärlichen Überlieferung von dem Treiben der Spielleute die Glossen, welche Piper, *Die Spielmannsdichtung* I, S. 6 ff., bequem zusammensiellt; sie brauchen nur geringe Ergänzung. Hier ist grösstenteils Steinmeyer-Sievers, *Die althochdeutschen Glossen* nach den Angaben Pipers citiert.



aus aber am häufigsten gebrauchte Benennung entspricht ihm das deutsche Wort *„spilman"*, welches auch zur Erläuterung anderer lateinischer Ausdrücke herhalten muss; so für *„scenicus, thymelicus, ioculator"*. Die Glossierung mit dem allgemeinen Ausdruck *„spilman"* gibt natürlich nicht genügend Aufschluss über die Tätigkeit der damit bezeichneten Leute, da ja auch die lateinischen Benennungen keinen wesentlichen Unterschied ausdrücken. Doch haben wir zu diesen Lemmaten auch andere Glossierungen, welche deutlicher sind.

Die frühesten Nachrichten [39]) dieser Art fallen nicht vor das achte Jahrhundert. Damals waren die Banden der Spielleute aus dem südlichen Frankreich, wo bislang ihr Eldorado gewesen, auch nach dem Norden und Osten vorgedrungen [40]). Dass sie bereits den ganzen Kontinent durchquert hatten, beweist das Vorhandensein einer niederdeutschen Glosse aus dieser Zeit, welche das Wort *„histrio"* mit *„tûmâri"* [41]) wiedergibt. Soweit daraus ein Schluss gezogen werden kann, hat man hierunter einen Tänzer oder Ähnliches zu verstehen. Denn *„tûmâri"* hängt zusammen mit *„tûmôn"*, welches seinerseits dem lateinischen *„rotari* und *circumire"* entspricht. Wahrscheinlich hat man es hier mit einem Fremdwort zu tun, welches „vielleicht mit der Sache, dem Springer- und Gauklerwesen, aus dem Romanischen"[42]) gekommen ist. Eine andere undatierte Glosse bestätigt diese Auffassung, indem sie durch die Bezeichnung *„tûmâri"* das lateinische *„salii"* erklärt [43]). Zwei weitere Denkmäler, die nicht später als in das neunte Jahrhundert fallen, erläutern damit *„scurro"* [44]), und an anderen Orten muss es als Verdeutschung von *„scurra, thymelicus und ioculator"* [45]) gelten,woraus für die spezielle Bedeutung des Wortes zwar nichts hervorgeht, wohl aber die nicht weniger wichtige Tatsache erhellt, dass man es nicht für nötig hielt, einen Unterschied zwischen diesen lateinischen Bezeichnungen zu machen. Hier gebrauchte man für allgemeine Ausdrücke einen deutschen Sonderausdruck, der in keiner Weise den Gedanken aufkommen lässt, sein Träger sei etwa dramatisch tätig gewesen.

39) Eine engere Zeiteinteilung während der ahd. Periode lässt sich nicht leicht bewerkstelligen.

40) S. K. Weinhold, *Die deutschen Frauen in dem Mittelalter*, 2. Aufl. (Wien 1882) Bd. II, S. 138.

41) E. G. Graff, *Althochdeutscher Sprachschatz* (Berlin 1834), S. 424.

42) O. Schade, Altdeutsches Wörterbuch (2. Aufl., Halle a. S. 1872—82), s. v. *„tûmâri"*.

43) Graff, a. O.

44) Ebda.

45) Steinmeyer-Sievers, a. O. I, 96, 57. — 151, 34. — 292, 70.



Eine andere, wiederholte Bezeichnung der Lustigmacher geschieht durch *„scirno“* [46]), einer Ableitung aus dem Verbum *„scirnon“*; das bedeutet so viel, wie „Spott treiben, *subsannare*“ [47]). Auch dieses Wort hat in mehreren romanischen Sprachen gleiches bedeutende Verwandte. Zunächst findet es sich nun als Glosse zu Ausdrücken allgemeinen Inhalts, also zu *„scurra, histrio, jocularis“*. Und eine solche allgemeine Verwendung kommt ihm im Deutschen gleichfalls zu; „Notker behandelt *spiliman* mit *scurra* und *scirno* als synonym“ [48]). Etymologisch kann nun dem Worte *„scirno“* keine andere Bedeutung zukommen, als die eines Possenreissers, und so begrüssen wir wieder alte Bekannte. Oder hört man hier nicht den *„derisus“* des Mimus, worüber sich Cassiodorus so bitter beklagte, wieder erschallen, oder finden wir nicht die *„mimici“* des Apollinaris Sidonius wieder, welche die Leute „durch das Gift ihrer Zunge verletzten“? — In den Interlinearglossen zum Priscianus aus dem zehnten Jahrhundert muss *„scirno“* sonderbarer Weise das Lemma *„geta“* erklären [49]). Bekanntlich trägt in der späteren Komödie der komische Knecht den Namen „Geta oder Davus“ [50]). Für den Glossator gilt diese Persönlichkeit als scirno, sicherlich aber nicht als dramatische Figur, sondern vielmehr wegen seines possenhaften Wesens [51]).

---

46) Graff, 6, 550. — Steinmeyer-Sievers I, 414, 27. — 417, 38. — 424, 27. II, 60, 47. — 64, 48. — 96, 50. — 240, 29. — 348, 23. — 365, 23. — 369, 37. — 524, 11. — 613, 31. — (Die Citate von Steinmeyer-Sievers sind teilweise mit denen von Graff identisch).

47) Schade, s. v. „scirnôn“.

48) Piper, a. O. S. 7.

49) Graff, a. O., wo es heisst: *scirno . . . geta, gothus* Pr. v. t. m. nach des *Terenz Amphitruo* und dem lat. Gedicht des MA. c. s. Docen, *„Über den Geta des Terenz“*. Unter den sechs Komödien des Terentius ist aber bekanntermassen kein *„Amphitruo“*, sondern dieses Stück rührt von Plautus her. Docen kann demnach nicht „Über den Geta des Terenz“ geschrieben haben. Die Verweisung bezieht sich denn auch nicht, wie man vermuten sollte, auf einen so betitelten Aufsatz, sondern auf die Glossensammlung im handschriftlichen Nachlass dieses Gelehrten (in der Münchner Staatsbibliothek). Dort heisst es bl. 71 b: *„scirno geta . . . Pri. 2, 34. (Die Glosse deutet auf das latein. Gedicht des Mittelalters, u. d. T. Amphitruo im 15. oder 16. Jahrhundert gedruckt).* Dieses u(nter) d(em) T(itel) scheint Graff (Massmann) als „nach des Terenz“ gelesen zu haben. Daher die Verwirrung.

50) Vgl. J. Grimm, *Kleinere Schriften*, 3, 199.

51) Nach Docen deutet die Glosse auf den mittelalterlichen lateinischen *„Amphitruo“*. Sie selber gehört mit den Priscianusglossen nach Graff ins zehnte Jahrhundert. Ob sie jedoch mit der genannten Elegieenkomödie in Zusammenhang gebracht werden darf, muss dahingestellt bleiben, so lange das Dunkel über die Lebenszeit ihres Verfassers nicht gelichtet ist. Von Vitalis von Blois, so lautet

Sonderbar ist es, dass das Wort „*mimus*“ fast nie glossiert wird, obwohl es nicht gerade selten vorkommt. Peiper [52]) konnte von ihm nur drei glossierte Stellen anführen. Wahrscheinlich erschien den Erläuterern eine Übertragung gerade darum als überflüssig, weil in den Denkmälern diese Bezeichnung häufig ist. Dazu stimmt auch der Umstand, dass einmal [53]) „*scurra*“ zunächst mit „*mimo*“ verdeutlicht und erst diesem wieder als Erläuterung „*scirno*“ beigefügt wird. Da scheint jener Ausdruck gleichsam wie ein Fremdwort in die Sprache des Glossators übergegangen zu sein. — Ausserdem erscheint „*scirno*“ noch als Glosse zu „*saltator*“. Daraus geht

sein Name — weiss man nämlich nur das eine, dass er vor 1169 den „*Amphitryon*“ geschrieben hat; das Gedicht (Vitalis Blesensis, *Amphitryon et Aulularia* ed. Fr. Osannus, Darmstadt 1836) führt einigen Hss. nach auch den Titel „*Geta*“ nach der Hauptperson, welche in der mittelalterlichen Darstellung nicht Amphitryon mit seinem himmlischen Doppelgänger ist, sondern der lustige Knecht, der bei Plautus bekanntlich den Namen Sosias trägt. Die Meinungen über die Lebenszeit dieses Mannes gehen nun weit auseinander. Die einen versetzen ihn in das zwölfte Jahrhundert (Grässe, Allgemeine Literargeschichte, II, 2, 2 und M. Haupt in seiner Rezension von der Ausgabe Osanns, Wiener Jahrbücher 1837, Bd. 79, S. 109). Stimmt diese Angabe, so ist natürlich Docens Anschauung von der Abhängigkeit der Glosse von diesem Gedicht unmöglich richtig. Aber andere lassen Vitalis bereits im neunten Jahrhundert leben und erklären ihn für eins mit dem Mimen Vitalis, dessen Grabschrift uns überliefert ist (Peiper, a. O. S. 514 ff.). Für die Erläuterung der Glosse ist aber schließlich die Frage unerheblich, ob ein derartiges Abhängigkeitsverhältnis besteht; denn sie braucht doch nicht unbedingt diesem Gedicht ihren Ursprung zu verdanken. Es hatte ja auch Vitalis den Namen „Geta“ von den römischen Dramatikern entnommen. Warum sollte der Glossator ihn nicht ebendaher, ohne jeden weiteren Zwischenhandel, bezogen haben? Was Docen veranlasst, das Gedicht des Vitalis überhaupt einzuführen, ist nicht ersichtlich. Die Stelle bei Priscianus (H. Keil, *Grammatici Latini* II, S. 152, Lib. V, 16. — Docens Zitat: Pris. 2, 34 ist falsch!) ist ein Beispiel aus des Terentius „*Phormio*“; in diesem Stück kommt bekanntlich eine Person mit dem Namen „Geta“ vor. [So aber nur in Clm. 18375 (Graffs Pr. t.) und (nach Graff, *Diutisca,* Stuttgart 1829, Bd. III, S. 350) in einem Wiener Pergamentkodex des sechzehnten Jahrhunderts (Pr. v.), wo es neben die Erklärung von „*geta*“ als „*gothus*“ tritt, nicht aber, wie Graff, Sprachschatz a. O. fälschlich angiebt, auch in Clm 280 A. (Pr. m.); vgl. auch Steinmeyer-Sievers II, 370, 20]. Dass nun der Glossator seine Erklärung des „Geta“ leicht aus der Kenntnis des Terentius selber haben konnte, kann man schon daraus entnehmen, dass er bei dem Priscianuszitat „*Terentius in Phormione*“ über den Namen des Stückes zur Belehrung unkundiger Leser als Glosse setzt „*in illa fabula*‘, Die Bekanntschaft des deutschen (Tegernseeer?) Erklärers mit dem lateinischen Dichter ist aber um nichts unwahrscheinlicher als die Wanderung der Elegieenkomödie des Vitalis von der Loire nach Oberdeutschland.

52) A. O. S. 4.

53) Steinmeyer-Sievers II, 369, 37.



hervor, dass die deutsche Bezeichnung ein Allgemeinbegriff für die Lustigmacher galt. Denn mit *„tûmâri"*, das für die lateinischen Sammelwörter *„histrio"* und *„scurra"* verwendet wurde, oder mit *„uuephare"*, das wir sogleich auch als Parallele zu *„histrio"* kennen lernen werden, hätte der spezielle Sinn dieses Lemma deutlich genug gegeben werden können. Wenn *„scirno"* auch die Wiedergabe von *„scortator"* bewerkstelligt, so ist das bezeichnend, doch hier schliesslich ohne Belang. — Auch auf die verschiedenartige Anwendung des Wortes *„scirno"* kann sich nach all dem die Behauptung, dass die also bezeichneten Leute dramatische Tätigkeit pflegten, niemals gründen. Ihr Beruf war ein ganz anderer als die Aufführung von „Mimen".

Im Notker [54]) ist einmal dem Worte *„histrio"* als Glosse *„uuephare"* beigesetzt, was mit *„wephen"* = springen, hüpfen (vgl. den turnerischen Terminus *„wippen"*) zusammenhängt. Und was ist damit gemeint? — Ein Seiltänzer; der *„histrio, i. uuephare . . . gat per funem. i. an seile"*. Neben ihm ist noch ein *„auriga"* tätig, der gleichfalls als *„mimus"* bezeichnet wird, alte Bekannte schon seit den Zeiten des Cassiodorus. Ihr Wirkungskreis ist das „theatrum" oder der „circus".

Auf dramatische Leistungen könnte weit eher als alle genannten das Wort *„antharâri"* [55]) hinweisen, welches bereits im achten Jahrhundert als Erklärung von *„imitator* und *aemulus"* erscheint. Es ist das eine genaue Wiedergabe des lateinischen Ausdruckes, wie aus dem Gebrauch des verwandten Verbums *„antarôn"* hervorgeht [56]). Aber hier ist der Gedanke an dramatische Tätigkeit ausgeschlossen. Im elften Jahrhundert aber begegnet es zweimal in enger Verbindung mit dem Namen *„histrio"*, und zwar mit deutlichem Hinweis auf das antike Theater. Ist das nicht ein Beleg, dass man sich noch ganz gut eine Vorstellung von der Wirkungsart der Schauspieler machen konnte und der *„histrio"* auch im antiken Sinne noch lebendig war? Doch sehen wir die beiden Stellen genauer an [57]). Sie

---

54) Herausgegeben v. P. Piper (Freiberg und Tübingen 1882/83).

55) Steinmeyer-Sievers I, 29, 5. — Graff I, 379. — Wackernagel, a. O. § 22, bes. Anm. 18a) gründet nur auf dieses Wort gestützt den Verdacht einer „rohen theatralischen Darstellung durch Mummerei und Gebärde".

56) S. bei Graff, s. v. *„antarôn"*: *„(serra) . . . unil die segala antderôn"* (heisst es im *Physiologus*). — *„der affo anterot, daz er die menniskon sihet tuon. — ih anterota dero menniskon site = descripsi"*.

57) Schilter, *Thesaurus antiquitatum Teutonicarum* I, 2, S. 268 ff. enthält die Notkerstelle, welche in der Ausgabe von Piper fehlt; das andere Zitat ist in einem Virgilianischen Codex des 10.—11. Jahrhunderts enthalten, aus dem Docen in Aretins *„Beyträgen"* VII, S. 294 das Notwendige wiedergibt. Bd. II, 146.



haben eine auffallende Ähnlichkeit mit einander. In Notkers Exegese des Athanasianischen Glaubensbekenntnisses, wo sie gelegentlich der Auseinandersetzung des Begriffes *„persona"* eingeführt wird, heisst es nämlich: *„Do veteres in Skena ze spile sazen, do uuas uuilon iro delectatio zefernemenne luctuosa carmina diu tragediae heizent. An dien uuurden geantrot fletus miserorum, nach demo underskeite sexus et aetatis, daz man fictis vocibus ketate representationem Priami alde Hectoris, alde eccubae, alde andromachae, alde eteliches fone des misseburi diu fabula sageta. Uuanda die antrunga histriones taten ora contorquendo*[58]*, daz chit flannendo, unde daz iro spectatoribus unzimig tuohta dannan begonden sie iro anasiune ferlegen cavatis lignis, diu latini nu larvas heizent"*. Auf die Verhältnisse, wie sie zur Zeit Notkers bestanden, ist hieraus keine Beziehung abzuleiten. Denn die Stelle ist nur ein Abklatsch aus des Boëthius Buch *„De persona et duabus naturis contra Eytychen et Nestorium"*[59]), worin zur Erklärung des Begriffes *„persona"* auf die Etymologie dieses Wortes hingewiesen wird und dabei der Gebrauch von Masken im antiken Drama zur Sprache kommt. Aber schon Boëthius bezieht sich bei seinen Auseinandersetzungen auf etwas Historisches. Seinem Kommentator Notker waren sodann die Tatsachen vollends fremd, wie er ja nicht einmal wusste, was zum Wesen einer Tragödie notwendig ist[60]). Daraus darf man wohl auf die Unmöglichkeit einer dramatischen Beschäftigung der Spielleute schliessen. Denn hätten sie, als welche dem Notker sonst unter dem Namen *„histriones"* wohl geläufig waren, jene Kunst geübt, so müsste er ganz anders von ihnen und vom Drama reden, als er wirklich tat. — Die andere Stelle, wo der *„anterer"* erwähnt wird, ist das Bruchstück einer Anweisung zur Redekunst: *„Vultus quoque pro sententiae dignitate mutandi sunt. sed non ita, ut histrionibus mos est . i . ánterarin, qui ora torquendo . i . prîeken machondo ridiculos motus . i . spîlelîche gebârda spectantibus praestant."* Warum ist der *„histrio"* hier als *„anterer"* glossiert, welches Wort doch sonst nie in diesem Sinne erscheint? Gerade hier, wo das Lemma in ausdrücklichem Bezug auf darstellende Kunstübung gebraucht ist, wird es nicht mit den gewöhnlichen Ausdrücken (*„scirno* u. ä.) erklärt, sondern man wählt eine zwar sonst für dieses Wort ungebräuchliche, aber nicht misszuverstehende Bezeichnung. Der Spielmann, wie er allgemein bekannt

58) Vgl. hier die fast wörtliche Ähnlichkeit mit der andern Stelle.

59) Cotta a. O. S. 16.

60) Das weist Cloëtta S. 17 f. aus einer anderen Stelle seiner Kommentierung zum Boëthius nach.

war, gab eben kein ganz passendes Beispiel für das, was gesagt werden sollte. — Noch einmal erscheint im fünfzehnten Jahrhundert der *„mimus oder scenicus“* als *„antrer der leut“* [61]) in ähnlichem Zusammenhang.

Das verballhornte lateinische Wort *„mimrius“* erhält als Glosse den Ausdruck *„kilihida“* [62]), von ähnlicher Bedeutung wie *„antarâri“*. Damit wäre der spezielle Sinn der fremden Bezeichnung getroffen. In der Regel jedoch gilt der *„mimus“* als Kollektivum, wird daher als Lemma zu *„spiloman“* [63]) gebraucht und in dieser indifferenten Bedeutung steht es auch in den Denkmälern [64]).

Welche ungünstige Meinung einige Schriftsteller von den Spielleuten hatten, geht aus der Bedeutung von *„gougeler“* hervor; damit wird zwar auch der *„scenicus“* bezeichnet, aber im 8. bis 9. Jahrhundert bildet es die Glosse zu *„maleficus“*, im 10.—11. Jahrhundert zu *„maleficus, prestigiator“* und im 11.—12. gar zu *„magus“* [65]). An dieser unheimlichen Bezeichnung haben die Spielleute jedenfalls insofern Schuld, als wohl Taschenspielerkunststückchen zu ihren begehrtesten Übungen mögen gehört haben. Das mag die Geistlichen — denn auf solche sind allem Anschein nach diese Glossierungen zurückzuführen — welche gerade in diesen Jahrhunderten ihr besonderes Übelwollen diesen „Dienern des Satans“ [66]) zuwandten, veranlasst haben, die harmlosen Spielereien zu verdächtigen und mit einer gruseligen Sache in Verbindung zu bringen. —

---

61) Graff, a. O., nach einem Vokabul. von 1482; nach Diefenbach *(Novum Glossarium Latino-Germanicum,* Frankfurt 1867, s. v *„mimus“*) auch bereits in einem 1468 zu Augsburg erschienenen. Das Verbum *„antern“* im Sinne von Verspotten, als Karrikatur nachäffen gibt es noch heute im bayrischen Dialekt. Doch scheint ein Bedeutungswandel vorzuliegen und ursprünglich der Begriff des Spottes mit dem Worte noch nicht unbedingt verbunden; wenigstens wird im 8. Jahrhundert *„gestus“* mit *„antrunga“* wiedergegeben.

62) Steinmeyer-Sievers I, 254, 14. — Oder *„kilihida = idem?“* wie Graff II, 117 fragt?

63) Piper, a. O. S. 4 in der Anm.

64) So bei Notker, (ed. Piper) II. 146. Ferner *Mon. Germ. hist.* Pertz, III S. 310, 428; XXVII, 73: *ep. V. Karol. aevi* III, S. 179, 557; und anderorts.

65) Graff, 4, 134 f.

66) Scherer, a. O., S. 17.

(Schluss folgt).

Sprache und Literatur.

Mit Rücksicht auf Wilhelm Grube, *Geschichte der chinesischen Literatur.* Bd. VIII der Sammlung: Die Literatur des Ostens in Einzeldarstellungen.

Von

K. Bruchmann.

In der geistig-geschichtlichen Welt gelten die Chinesen noch vielfach für ein besonders deutliches Beispiel von der Wahrheit jenes spinozistischen Satzes, der an sich allerdings allgemeinere Geltung verlangt: *unaquaeque res quantum potest et in se est, in suo esse perseverare conatur*[1] (Eth. III prop. 6). Wir wissen indessen, dass das Meer des Lebens auch in China weder stetig seine glatte Oberfläche bewahrt, noch auf einen bescheidenen Rhythmus von Ebbe und Flut sich beschränkt hat. Vielmehr haben auch da zuweilen Stürme gewütet und Strömungen umgesetzt. Innere Fehden unter den Teilstaaten führten schliesslich den Zusammensturz des Reiches herbei und es kam zu einer neuen Ordnung der politischen Dinge. Auch der scheinbar uralte Granit der Sprache hat dem Auge der Forscher seine geschichtlichen Marken enthüllt und schon seit einiger Zeit ist die Meinung erschüttert, dass die chinesische Sprache durchaus immer auf und in ihrer unflexivischen Einsilbigkeit bestanden habe. Dennoch gilt uns China als ein Land des konservativen Schemas und das Statarische (wie Hegel sagte), das ewig wieder erscheint, ersetzt zum Teil das, was wir Geschichte nennen würden.

Der allgemeine Wille der Völker *„suum esse conservare“* schliesst nun nicht notwendig in sich, dass sie ihre politischen Grenzen unveränderlich erhalten wollen. Von den beiden Möglichkeiten jedoch, dies zu erreichen, hat wohl noch kein Volk freiwillig die eine gewählt, sich entweder

in der Beschränkung als politischen Meister zu zeigen oder gar — wie der Weise Schillers — sich in den kleineren und kleinsten Kreis einzuschliessen. Vielmehr segeln die Völker, wenn es irgend angeht, noch immer mit tausend Masten in den Ozean. Entweder glauben sie, mit ihrem bisherigen Bestande nicht auskommen zu können, oder es ist, im Gegensatz zur Chemie, Eigenheit des Menschen, über den Sättigungspunkt hinaus noch etwas haben zu wollen. Nicht so die Chinesen. Weder suchen sie in der Nähe die Grenzen zu arrondieren, noch haben sie das an anderen Stellen zuweilen auftretende Bedürfnis, erst ein kleines Protektorat zu etablieren, ehe sie zum Wohle der Protegierten sich diese ganz einverleiben. Diese Sattheit wird uns einigermassen begreiflich bei einer auf 357 Millionen geschätzten Einwohnerzahl, die also hinter den 392 Millionen der Europäer nur um 35 Millionen zurückstehen, sodass auf je 100 Europäer etwa 91 Chinesen kommen.

Wird ihr Blick nicht durch die beliebten Rimessen anderer Gebiete angezogen, wie der der Europäer (wer kann für diesen launigen Zug der Natur?) vom Glanz des Goldes, vom Duft und Geschmack der Gewürze, von der Brauchbarkeit der Pelztiere [1]) u. a. m., so haben sie im eigenen Lande, dessen Boden sie so betriebsam ausnutzen, genug, zumal sie nicht grade wählerisch in der heimischen Pflanzen- und Tierwelt das Ernährende zu erspähen wissen, und zumal bis jetzt noch nicht bewiesen ist, dass irgendwo wirkliche und dauernde Übervölkerung eintreten kann.

Die Stürme der Völkerwanderungen besassen eine erziehende Wirkung und waren insofern angenehm, als sie, wie Stürme, nicht dauernd tobten. Heute aber ist unser Planet von einer nervösen Unruhe erfüllt, weil das Leben ein Weltleben geworden ist, was zu unserem Glück sicherlich nichts beiträgt. So haben denn auch die Chinesen, obgleich sie, als Menschen, immer dem Wechsel und der Veränderung unterworfen waren, neuerdings erfahren müssen, dass sie sich der Einwirkung der europäischen Verhältnisse nicht mehr entziehen können, wie dies Prof. Grube in einem Vortrage (hier in Berlin) über das Chinesentum und die abendländische Kultur dargelegt hat.

Da sie kein Bedürfnis nach dem Fremden geäussert haben, so sind sie natürlich berechtigt, es abzulehnen. In einem Volke, in dem der Grundsatz der Pietät so tief eingewurzelt ist, wird es eine ganz natürliche Empfindung sein, dass z. B. der Übertritt zum Christentum eine Impietät gegen die Vorfahren einschliesst, die Jahrtausende mit der einheimischen

1) Peschel, *Geschichte der Erdkunde*, 1865, p. 303, 327.



Religion oder deren Surrogat ausgekommen sind, grade wie dies auch in Indien der Fall gewesen ist und noch ist.[1])

Wie man oft versucht hat, die geschichtlichen Ereignisse nach ihrer Einzelerforschung auf einen Grundzug des Volkes zurückzuführen, so hat man es auch bei den Chinesen getan und zu diesem Zweck ihre Sprache als charakteristische Erscheinung betrachtet, nach Form und Inhalt. Freilich sind ausser den in der Literatur niedergelegten Gedanken auch die Sitten und Gebräuche zu beachten. Um den Charakter eines Volkes zu erkennen, muss man seine Ideale kennen; oder wir fragen uns: wodurch wird für uns ein Grieche, ein Römer der vergangenen Zeit eben so, dass wir ihn echt griechisch, echt römisch, undeutsch nennen. Wie andrerseits soll ein echter Deutscher sein? Hierbei stossen wir gleich auf geschichtlich-geographische Schranken der Beurteilung. Denn waren die Deutschen immer so, wie wir sie jetzt denken, die Römer immer Cäsarisch u. s. w.? Welches wäre der repräsentative griechische Typus? Was wir Deutsche nennen, ist das Ergebnis einer langen geschichtlichen Entwicklung. Noch ist sehr unwahrscheinlich, dass sie stets in Deutschland gesessen haben. Das Verhältnis der Stämme hat sich in etwa 2000 Jahren stark geändert. Zur Zeit Karls des Grossen gab es keine Preussen, aber nicht einmal im strengen Sinne Deutsche. Wer von festen Merkmalen spricht, müsste annehmen, dass allgemein die Arten der Menschen, seitdem es Menschen gibt, dieselben geblieben sind. Aber wer könnte mit Zuversicht die Unveränderlichkeit der Rassen und Arten behaupten? Noch immer herrscht in der Einteilung der Rassen keine Einmütigkeit.

Spähen wir aber nach einem Zustande vor der Rassenentwicklung, wie wir sie jetzt vor uns sehn, aus, so entsteht die Frage, wie wir sie uns entstanden denken. Als die Erde begann, Organismen zu entwickeln (wir denken uns gegen Fechner, dass das Unorganische das erste, nicht erst eine Abspaltung vom Organischen war), gab es doch noch keine kaukasische und polynesische oder sonstige Rasse. Als in der Wesenreihe Vertebraten entstanden, sind dies doch noch keine Menschen gewesen. Wir wissen nicht, wie diese wurden, denken uns aber, aus einer niedern, noch nicht menschlichen Stufe.

Man muss verblüfft sein, wie Naturforscher, deren Tatsachen-Exaktheit uns sonst so wertvoll ist, aus äusserst dürftigen Funden die Reihe der Entwicklung neuerdings glauben stetig rekonstruieren zu können. Die Reste des Pithekanthropus erectus (Java) sollen eine schöne, sichere

1) Max Müller, *Alte Zeiten, Alte Freunde.* Gotha 1901, p. 296.

Brücke zu jener vormenschlichen Periode bilden — eine Leichtfertigkeit der Induktion, die erstaunlich ist. Aber gesetzt, jenes Wesen diente als Bindeglied zwischen der untern und obern Reihe, so bleibt die weitere Frage bestehn, wieviel Schöpfungsherde wir annehmen sollen, d. h. Stellen, an denen aus Tieren Menschen wurden. Wäre es nur eine Stelle gewesen, so wäre damit die Gleichartigkeit der Menschennatur in aller Schärfe bezeichnet, nicht in der verschwommenen Form, in der sie jetzt oft behauptet wird. Nehmen wir mehrere Schöpfungsherde an, so ist sehr wahrscheinlich, dass genau auf dieselbe Weise Menschen geworden sind, d. h. aus denselben Tieren. Und wiederum wäre dann die Gleichartigkeit derselben Tiere kaum zu umgehen. Denen, die immer noch bei diesem Gedanken gruselt, gibt Lotze den Rat, dass sich der Mensch nach dem schätzen soll, was er ist, nicht nach dem, woraus er entstanden ist.

Von seinen Äusserungen über die Entwicklungslehre sei jedoch erwähnt, was sich anscheinend gegen Darwin richtet (*Metaphysik,* 1879, p. 466): unwahrscheinlich bleibt es immer, dass nur an einem einzigen Punkte sich die nötigen Bedingungen der Entstehung organischer Wesen sollten gefunden haben; unwahrscheinlich, dass bei der Verschiedenheit der irdischen Elemente, die hier im allgemeinen gleichartigen Einflüssen unterlagen, an allen Stellen nur organische Keime derselben Art sollten entstanden sein; unwahrscheinlich endlich, dass diese der Bildung günstige Zeit nur ein schöpferischer Augenblick sollte gewesen sein und nicht so lange gedauert haben, dass die inzwischen sich langsam verändernden Umstände auch neue Schöpfungen den früheren, ohne auf blosse Fortbildung dieser beschränkt zu sein, hätten hinzufügen können. . . So ist die ursprüngliche Mannigfaltigkeit einfacher und entwicklungsfähiger Typen jedenfalls die wahrscheinlichere Vermutung. Aber allerdings mussten alle diese Bildungen (verschiedener Orte und Zeiten) zahlreiche Analogien des Baues darbieten; die Gleichung, welche die Bedingungen lebensfähiger Verbindung der Elemente enthielt, schloss die Möglichkeiten der Lösung in bestimmte formelle Grenzen ein. Wie es nun gewesen sein mag, können wir nicht sagen. Im allgemeinen sind wir aber geneigt zu glauben, dass die Natur das Kunststück, aus Tieren Menschen zu machen, nur auf einem Wege erreicht hat, d. h. dass alle Menschen von derselben niederen Stufe auf die höhere, menschliche, emporgestiegen sind. Sind aber die Menschen auch an verschiedenen Stellen entstanden, doch aus denselben Tieren, so müssen wir uns ihre Begabung gleich vorstellen. Wären sie an einer Stelle entstanden, so gingen alle Sprachen auf eine zurück, wie alle Rassen auf eine. Wir wissen, dass die Aussicht auf Entdeckung

einer einzigen Ursprache gleich Null ist, wie bisher die Zurückführung aller Rassen auf eine.

Aber das müssten wir doch wohl annehmen, dass die ersten Sprachschöpfungen nach der Gleichartigkeit der entstehenden Menschen gleich waren. Und nicht nur die Sprachlaute oder Wörter, sondern die gesamte Begabung. Demgemäss halten wir es wohl mit dem, was einst Theodor Waitz behauptete: dass die geistige Begabung der verschiedenen Menschenstämme ursprünglich höchstwahrscheinlich gleich oder nahezu gleich gewesen ist. Redet man von Anlagen vor aller Kultur, so hindert nichts, anzunehmen, dass sie gleich waren; dagegen in einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte, so muss man sagen, dass die Begabung nach Zeiten verschieden ist und durchaus nichts Feststehendes. Es ist eben nur die faktische Kontinuität der Lebensentwicklung des Volkes oder Individuums, die dazu verleitet, diese Entwicklung selbst, noch ehe sie geschehen ist, in Form einer Fähigkeit als präformiert in den Träger derselben hineinzudenken. Daher sollte man von geistiger Begabung nur mit bestimmter Beziehung auf eine gewisse Lebenszeit und Lage des Subjektes reden (*Anthropologie* I p. 384, 428). Gewiss hat die Umgebung, also auch die Beschäftigung und Lebensweise, die davon abhängt, Einfluss auf das Denken; doch darf man ihren Einfluss auf die Form des Denkens nicht überschätzen (I 411 f.).

Mit dieser Anschauung lässt sich die von W. v. Humboldt dann vereinigen, wenn wir das, was er von einer Nation sagt, auch nur geschichtlich und geographisch, nicht vorgeschichtlich, gelten lassen. Er denkt sich den Charakter einer Nation beruhend in der inneren Stimmung des Gemüts. „Ich habe das Gefühl, dass alles sich im Gemüt Erzeugende, als Ausdruck einer Kraft, ein grosses Ganzes ausmacht, und dass das Einzelne, gleichsam von dem Hauche jener Kraft, Merkzeichen seines Zusammenhangs mit diesem Ganzen an sich tragen muss". [1]) Sollten wir also zu der Anschauung gelangen, dass die Chinesen eine gute oder respektable Literatur haben, so wird dies ihre Begabung bestätigen. Und wenn ihre Sprache hinter dem Formenreichtum und der Biegsamkeit der semitischen und indokeltischen zurücksteht, so kann man wieder mit Humboldt sagen, dass, je weniger eine Sprache äussere Grammatik besitzt, ihr desto mehr innere beiwohne (vgl. ib. § 24).

1) *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* § 20. ed. Steinthal p. 504; ed. Pott II, p. 226.



Die sprachlichen Erscheinungen stehen in Wechselbeziehung; d. h. eine Sprache, die kein echtes Verbum hat, hat kein echtes Nomen. Wenn überall, so weit wir sehen können, Nomina vorhanden sind, mindestens in dem Sinne, dass Dinge bezeichnet werden, so verlieren zuweilen die in dieser Beziehung echten Nomina ihren eindeutigen Charakter dadurch, dass sie nach dem Zusammenhang der Rede verbalen Sinn bekommen können, wie wenn scheinbar so ausgemachte chinesiche Nomina wie Rücken, Peitsche, Zügel gelegentlich doch auch verbalen Gebrauch erlauben. [1]) Nach der Korrelation der Erscheinungen müsste also auch nur das Volk echte Prosa haben, das auch echte Poesie hat, und nur dann echte Lyrik, wenn es daneben mindestens echte Epik besitzt. Aber so genau stimmt das nicht. Wo wir überhaupt auf sich scheidende Formen der Rede treffen, sind einfachste Ansätze der Lyrik vorhanden, dagegen Epik in poetischer Form nicht notwendig. Die Gründe davon bleiben jedesmal von einer geschichtlichen Sonderbetrachtung zu erforschen. Um so mehr schätzen wir aber eine Sprache, welche in charakteristischer Unterscheidung alle uns bekannten Literaturformen aufweist.

Dass die Grammatik auf die Literatur Einfluss hat, muss man wohl zugeben; aber in dem Sinne, dass die Grammatik selbst eine Parallel-Erscheinung der Literatur ist. Beides kommt aus der Entwicklung des Volkes. Die Literatur ist nicht eine Folge der Grammatik, sondern beides eine Ausprägung der Individualität eines Volkes. Verfügt es über eine für den Ausdruck des Gedankens biegsame Grammatik, so hilft dies der Literatur. Gäbe man aber z. B. den Feuerländern unsere Grammatik und wären sie fähig, sich dies Geschenk anzueignen, so wüssten sie vermutlich für eine Literatur nichts damit anzufangen, so wenig sich unsere Literatur auch nur zum kleinsten Teile ins Feuerländische übersetzen liesse. Jedes Volk hat die Grammatik, die seinen Bedürfnissen entspricht, entwickelt. Sind diese Bedürfnisse unbedeutend, so ist auch die Grammatik unbedeutend, im Verhältnis zu andern Grammatiken.

Da die Chinesen so viel innere Grammatik besitzen, so kann man von vornherein vermuten, dass ihre Literatur nicht unbedeutend sein wird. In der Tat fehlt nichts darin, abgesehen von grösseren epischen Dichtungen in poetischer Form. Will man diese besonders unter die „künstlerischen Kompositionen grossen Stils“ rechnen, dann würde sich allerdings bewahrheiten, was Treitschke behauptet, dass sie meist nur der massiven Kraft

1) Misteli, *Charakteristik der hauptsächlichsten Typen des Sprachbaues* 1893, p. 41 f. Steinthals gleichnamiges Werk 1860, p. 116 f.



der Arier gelingen (*Deutsche Geschichte* IV, 419. 1889). An den Chinesen, Autodidakten, haben wir eine ungezählte Menge von Erfindungen zu bewundern, aber wir verdanken ihnen nicht eine einzige Theorie, nicht einen einzigen tieferen Blick in den Zusammenhang und die nächsten Ursachen der Erscheinungen, wie Peschel sich ausdrückt (vgl. Grube p. 462). Aber dass sie in dieser Beziehung um die uns so teure und mühsame Kausalität unbekümmert sind, kann nichts gegen ihre literarischen Schöpfungen beweisen. Ja wir können vielleicht mit G. v. d. Gabelentz sagen: wenn eine Leistung um so genialer ist, je kleiner der Kraftaufwand und je grösser der Erfolg ist, dann hat unter den Sprachen die chinesische den ersten Anspruch auf den Ruhm der Genialität.

Ist nun ein Wort bald Nomen, bald Verbum, so wird dadurch freilich nicht der uns geläufigen Anschaulichkeit und Plastik der Rede genügt, sondern ein verstandesmässiges Denken gefordert, die Rolle ausfindig zu machen, die das Wort augenblicklich spielt. Auch der Mangel des grammatischen Geschlechts hat Einfluss auf die Farbe der Rede; er bewirkt, dass die Personifikationen spärlich sind, an denen sich unsere Poesie und poetische Prosa gütlich tut. Auch die Form der S c h r i f t ist von Einfluss auf die Literatur (G. p. 13). In der ältesten Zeit schrieb man nur sehr unbeholfen. Daher das Bestreben, in möglichst wenig Zeichen, in gedrängtester Kürze zu schreiben. Später kam man zu einer leichteren Schrift. Hingegen ist diese Schrift zum Teil anschaulicher als unsere. Sie bestand in der ältesten Zeit [1]) aus Hieroglyphen, die teils Bilder, teils Symbole vorstellten, wie Mensch, Baum, Berg, Sonne. Zu den Symbolen gehört z. B. zwei Weiber = Zank; zwei Menschen auf der Erde = sitzen; Schaf und gross = schön, lobenswert. Ein aus Weib und Kind zusammengesetztes Schriftzeichen ist = lieben. Also dort ein Bild, bei uns nur Buchstaben (vgl. G. 62. 273, 276).

Sehen wir uns nun endlich nach den K a t e g o r i e n d e r L i t e r a t u r um, so haben wir sie in verschiedenen Epochen aufzusuchen. Für die Darstellung des Verfassers ist die Chronologie hauptsächlich, aber nicht ausschliesslich, massgebend. Und dies mit Recht. Er gibt eine charakteristische Auswahl, die nichts Wichtiges übergeht, in übersichtlicher Gruppierung, und befolgt den Grundsatz, der allein Wert hat, dass die Schilderung der Literatur zugleich eine Geschichte des

1) Chronologisch beglaubigte Geschichte haben wir in China erst seit 841 a. Chr.; die ältesten chinesischen Drucke sind den europäischen etwa um 860 Jahre voraus.

geistigen Lebens ist, anstatt den von ihm ausgewählten Autoren nach Art der Pseudohistoriker einen kritischen Zettel anzukleben, also nur über sie als Einzelobjekte zu reden, statt sie historisch einzureihen und zu würdigen.

Auf das Kapitel Confucius (= Kungfutsze = der Meister Kung) und die klassische Literatur folgen literarische Denkmäler der vorkonfucianischen und konfucianischen Zeit mitsamt der Geschichtschreibung bis um das Jahr 200 a. Chr. und den philosophischen Gegenströmungen gegen den älteren Confucianismus. Das IV. Kapitel schildert uns Laotsze und den Taoismus; das V. die Wiederbelebung der Dichtkunst; das VI. das Zeitalter der Han: Wiedergeburt des Altertums, Geschichtschreibung, Philisophie, Briefliteratur, Dichtung; das VII. den Einfluss des Buddhismus (Lyrik; Prosa); das VIII. die lyrische Dichtung im Zeitalter der Thang (618—907), Prosa; das IX. das Zeitalter der Sung und seinen Einfluss auf das moderne China; das X. die Blüte der dramatischen Dichtung im Zeitalter der Mongolenherrschaft, Theater und Drama der Gegenwart, Roman und Novelle.

Ausser der Epik in poetischer Form fehlt fast ganz die Tierfabel; sie macht nur einige Ansätze in der modernen Literatur.

In der Lyrik haben wir nach Form und Inhalt zu fragen. Wenn die Chinesen auch stark ritualistisch-pedantisch sind (62, 107 f.), sodass wir analog gelegentlich bei uns von Chinesentum reden hören, so hindert dies nicht eine starke Neigung zum Dichten (292, 362). Rhythmus und Reim kann natürlich in einer einsilbigen Sprache (hao, hiao u. dgl. sind Diphthong und Triphthong) nicht so mannigfaltig sein, wie bei uns. Aber das will nicht viel sagen. Denn unter den Indokelten ist der Rhythmus auch stark verschieden; der der Bibel treibt noch immer ein Versteckspiel mit uns, obgleich schon einige behaupten, ihn gefunden zu haben. Aus eignem Saft haben wir Deutsche keinen Pindarstil, und die Nachahmung antiker Rhythmen ist nicht selten als fremdartig von uns empfunden worden. Wieder unterscheiden sich noch Griechen und Römer stark von einander, so wie auch Franzosen, Engländer und Deutsche. Die chinesischen Rhythmen werden uns sehr klar vom Verfasser veranschaulicht (264 f.). Ausser dem Reim verfügen aber die Chinesen auch über die Lautmalerei in Nachahmung von mannigfaltigen Klängen belebter und unbelebter Dinge.[1]: Trommel, Holzhauer, Insekten, Hahn, Gänse u. a. m.

---

1) *Bibliothèque Orientale,* Tome II, Paris 1872, p. 273—353.



Im Schiking ist die Mehrzahl der Verfasser unbekannt. In der Lyrik spiegelt sich die Seele des Volks wie bei uns. Wir begegnen natürlich der Arbeitslyrik (53), dem Liebeslied, dem Trinklied (280), wie denn auch Confucius ganz gern Wein trank.

Eine Neigung zum Lehrhaften, Moralisch-Politischen haben die Chinesen wohl mehr als wir. Damit scheint mir die eigentümliche Art ihres sogen. Refrains zusammen zu hängen. Als Verstandesmenschen lieben sie die Antithese (155) und bedienen sich einer eigentümlichen Art von Parallelismus, der vom Verfasser mit dem ausgeprägtesten Beispiel sonstiger Literaturen, mit dem hebräischen, verglichen wird.[1] Man wird darin eine Eigenheit ihres Geistes sehen dürfen, die sich gleichartig in der Grammatik zeigt, welche auf genaue Wortstellung als Mittel syntaktischer Formung angewiesen ist. Vielleicht gehört zu diesem Ritualismus auch die Vorliebe, von der ein anderer Sinologe berichtet, bei Erzählungen die Begebenheit konstant nach Zeit, Ort, Person vorzuführen.

Im 3. Iahrhundert a. Chr. holt ein Dichter weit aus mit einer langen Elegie *Lisao* (= dem Ungemach verfallen), in der er, vom König verstossen, seinem Groll und Kummer Luft macht. Es ist kein Mangel an symbolisch-allegorischer Dichtung (178, 181), an balladenartigen Stücken (286, 245, 262 f.) und Gedichten, die unter dem Ballast historischer und mythologischer Anspielungen leiden (288), etwa so, wie wir es aus Properz kennen. Wie sollte man zweifeln, dass die Menschennatur auch hier, wo sie sich so gründlich ausspricht, in Liebe und Hass zu Hyperbeln greift, um sich zu entladen. Sie werden uns aber auch ausdrücklich bescheinigt (z. B. 247). Ebenso sind die Chinesen trotz ihres Verstandes und ihres Sinnes für Realität keine Verächter des Abenteuerlichen (z. B. 223), und die spätere Lyrik zeigt dieselben sentimentalen Mienen, wie anderwärts. Denn Hervey St. Denys sagt uns [1]): die Gedichte der Epoche der Han (etwa 200 a. — 220 p. Chr.) hatten Überfluss an wunderbaren Erfindungen. Der Buddhismus, der sich gegen Anfang unserer Ära in China einführte, stärkte nur die Tendenz der Geister, eine ideale Welt zu träumen. Man sah sich eine literarische Schule bilden, die sich besonders dem hingab, die ungewöhnlichsten Schauspiele der Natur zu beschreiben, die am meisten malerische Lage (einer Landschaft), die

1) p. 46, 268 f. Vgl. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* X, 231, 1878. Über den Parallelismus hottentottischer Liedervgl. Theophilus Hahn, *Jahresberichte des Vereins für Erdkunde zu Dresden*, II, 1873, p. 58.

2) *Poésies de l'époque des Thangs.* Paris 1862, p. XXV; vgl. Grube, p. 262.

usionen, welche hervorgebracht werden durch den Mondschein, den antastischen Nachtanblick von Wäldern und Felsen, Höhlen und Bergen, olken, hellen Dünsten . . . und das in einer Sprache, die gesucht, oft nkel und recht entfernt war von der Einfachheit von ehemals. Die üchternen Chinesen haben natürlich auch ihren abgeschmackten Aberlauben und Glauben — ein Gebiet menschlicher Betätigung, das dem remden Beurteiler in der Regel jenes Attribut zu verdienen scheint. Von ler chinesischen Wahrsagekunst handelt der Verfasser p. 33 f. Natürlich st auch ihre Philosophie stellenweise ziemlich kraus — man denke einen Augenblick an unsere Reihe philosophischer Lehrgebäude als Analogon nd an die höchst wahrscheinliche Meinung späterer Zeiten, welcher nicht wenig von unsrer heutigen „wissenschaftlichen" Philosophie, besonders der sogenannten exakten, eine Quelle der Heiterkeit sein wird, die sich böse Menschen schon jetzt vorweg zu nehmen erlauben. Schrulle und Mystik, aber ohne Dünkel, mehr als naives Bekenntnis, zeigt die Tao-Lehre des Laotsze (152—169), die uns noch beschäftigen wird.

Sollten die Chinesen ausnahmsweise einmal ihren Ehrgeiz darin setzen, uns Abendländern gleich zu sein, so könnten sie auf dichtende Frauen in der Lyrik verweisen (51, 224), auf eine Dramatikerin [1]), auf ein Spiel poetischer Improvisationen beim Wein, die einmal Wang Hi-chi (321 bis 379) hinterher sammelte und einheitlicher machte.

Wir hören von einer Art rhythmischer Prosa (317, 347) und werden anscheinend durch das *Schuking* um eine Analogie sonstiger Literatur-Entwicklung bereichert. Was Grube über das *Schuking* sagt, scheint mir besonders wertvoll (38—41). Wenn es schon in China kein Epos in Versen gibt (281), so pflege man das *Schuking* viel zu einseitig im Sinne einer Sammlung archivalischer Urkunden und Überlieferungen aufzufassen, während man in ihm in erster Linie ein dichterisches Erzeugnis erblicken sollte. Zu der poetischen Färbung des *Schuking* (= Buch kanonischer Urkunden) trägt die Einstreuung von Versen bei, wie wir sie aus Legges [2]) Übersetzung kennen. Die geschichtliche Überlieferung berichtet freilich nicht, dass fahrende Sänger und Geschichtenerzähler, wie sie im gegenwärtigen China so beliebt und verbreitet sind, Abschnitte aus dem *Schuking* vor versammeltem Volke vorgetragen hätten. Aber sollten wir nicht dennoch annehmen dürfen, dass die Lust an solchen Unter-

1) S. meine *Poetik, Naturlehre der Dichtung*, p. 218.

2) James Legge, *The Chinese Classics*. Vol. III, part 1 u. 2. London 1865 *Shooking*, Vol. III, part. 2, p. 89 f., 158 f.



haltungen, die für die heutigen Chinesen so charakteristisch ist, auch schon im frühen Altertum bestanden habe? Wenn es auch eine moderne Torheit ist, gewisse geistige Regungen bei allen Völkern wieder finden zu wollen — alle seien z. B. Animisten, oder sogar Totemisten gewesen — so scheint mir doch auf die analogen literarischen Betätigungen an andern Stellen hinzuweisen, wie z. B. bei den Indern (*Poetik* p. 124).

Wir erwähnen, dass auch die Chinesen Parabeln hatten (256), natürlich Didaktik (220 f.), eine Briefliteratur und Essays (213, 219) und kommen dann zum Drama[1]). Dass es mitunter 16 Akte hat, geht über die gelegentlichen 14 Akte der Inder[2]) allerdings noch hinaus; gewöhnlich beschränken sich auch die Chinesen auf 4—5. Es mag sein, dass das Drama, wie ihr Roman, mehr Charakterschilderung als Entwicklung zeigt, die Intrigue liebt, wie der Roman, aber es scheint mir nicht verächtlich. Es hat Prolog, die Personen orientieren direkt ziemlich naiv über sich selbst, Prosa wechselt mit Gesang, es hat Realismus und Phantastik. Der Realismus ist freilich keine szenische Realistik, wie sie uns vor etwa 30 Jahren bei den Meiningern entzückte. Vielmehr finden wir eine wunderliche Genügsamkeit in dieser Beziehung, wie auch zum Teil im Abendlande in früherer Zeit. Im gegenwärtigen Theater frönt man gleichzeitig neben den ästhetischen auch leiblichen Genüssen. Gebirge, die überschritten, Mauern, die gestürmt werden sollen, werden durch auf einander gestellte Tische und Bänke versinnbildlicht, die dann dem gewandten Mimen, dem idealen Affen, wie Nietzsche ihn zu nennen beliebte, eine erwünschte Gelegenheit bieten, die dramatische Handlung noch obendrein durch akrobatische Kunstleistungen zu beleben. Soll aber etwa der Held des Stückes auf feurigem Rosse einhersprengen, so steckt er sich einen Stab zwischen die Beine und hüpft auf seinem improvisierten Steckenpferde gravitätisch auf der Bühne umher, ohne dabei im mindesten einen unfreiwilligen Lacherfolg fürchten zu müssen (398). Ist das gegenwärtige ernste Drama von trostloser Beschaffenheit (405), so weisen Lustspiel und Posse wenigstens den Vorzug auf, dass sie ihre Stoffe dem täglichen Leben entnehmen und hier und da wirklich gesunden Humor verraten.

Die Romane (406—446) sind teils realistisch, ohne dabei absolut psychologischen Anforderungen der Wahrscheinlichkeit zu genügen —

1) Vgl. v. Strauss, *Schiking*, p. 52. Bazin, *Théâtre Chinois*, Paris 1838, p. VII f. *Poetik* p. 214 f.

2) Sylvain Lévi, *Le Théâtre Indien*, Paris 1890, p. 140. Arten des Dramas Grube p. 370.

wo wäre das aber durchgängig erreicht? — teils mythologisch-phantastisch (432), mit Göttern, Genien, Dämonen. Über die Novelle siehe 446 f.

Im Gebiete der Prosa ist Geschichtschreibung und Philosophie noch zu betrachten. Was wir über die Literatur der vorkonfucianischen Periode wissen, beschränkt sich im wesentlichen auf die von Confucius gesammelten und später unter dem Namen der fünf kanonischen Bücher zusammengefassten Texte. Nach der Geschichtschreibung bis um das Jahr 200 a. Chr. schildert uns G. die Geschichtschreibung im Zeitalter der Han (187), wo sie Grosses leistet: Szematsiens *„Shiki"*, geschichtliche Denkwürdigkeiten (190 f.). Sie haben allen späteren offiziellen Darstellungen der Geschichte Chinas als Vorbild gedient, sodass er eigentlich als Begründer der chinesischen Geschichtschreibung zu bezeichnen ist (doch vgl. 76). Zu nennen ist noch ein *Allgemeiner Spiegel als Leitfaden der Regierung,* der in 294 Büchern die Geschichte des chinesischen Reichs vom Jahre 403 a. Chr. bis 959 p. Chr. umfasst — und dabei scheint nicht einmal eine zweite Dekade zu fehlen!

Confucius, der durch das ganze chinesische Leben geht, hatte den Zweck, durch Sammlung alter Schriften seinem Volke einen Spiegel vorzuhalten, in dem es sein besseres Selbst erkennen sollte; über seine vermutliche Originalschöpfung s. 68—74; einige hübsche Aussprüche von ihm p. 89. Wir begegnen dem Gedanken, dass die Grundlage eines geordneten Staatswesens in der Selbstkultur des Einzelnen liegt, dass diese aber nur durch das Wissen erreicht werden kann, das seinerseits auf dem Eindringen in die Natur der Dinge beruht. In der Verknüpfung des inneren Gleichgewichts mit der äusseren Harmonie ist die sittliche und physische Weltordnung begründet (92). Mengtsze (= Mencius. Ernst Faber, *Eine Staatslehre auf ethischer Grundlage oder Lehrbegriff des chines. Philos. M.* Elberfeld 1877) † 289 a. Chr. untersuchte die Existenzbedingungen des Staates und die aus ihnen sich ergebenden Aufgaben und Pflichten seiner Leiter. Mehr der Lebensphilosophie zugewandt ist ein Schriftsteller um 350 a. Chr., Yang Chu — ein chinesicher Epikureer mit pessimistischer Grundstimmung und hedonistischen Grundsätzen, ein Vertreter des bedingungslosen Egoismus. Im schroffen Gegensatz dazu steht Moh Tih (129 f.). Mengtsze glaubte an die angeborene Güte der Menschennatur. Erinnert nicht der Gedanke eines andern (136): der Edle unterwirft sich die Dinge, der Alltagsmensch wird von den Dingen geknechtet, an Schillers freilich kantisch nüancierte Worte:



wisset, ein erhabner Sinn
legt das Grosse in das Leben,
und er sucht es nicht darin?

Laotsze, geb. 604 a. Chr., war Gegner des Confucius (139 f.). Sein Werk scheint das Buch *Taotehking,* wenn es auch nicht in eigenhändiger Niederschrift vorliegt. Dieser metaphysisch-ethische Traktat ist voll von Dunkelheit und Mystizismus. *Tao* heisst: Weg, Methode, Norm, Vernunft. Es ist — wie ein Logos (145) — erste Ursache alles Seins und causa sui. Es wirkt, ohne zu handeln. Es gibt weder ein absolut Gutes, noch absolut Böses, nur in Relation auf einander haben diese Begriffe Sinn und Wahrheit. Eleatisch klingt: da das *Tao,* als das Absolute, einheitlich und ungeteilt, ewig sich selber gleich bleibt, so schliesst es jeden Gegensatz aus. Erst mit dem Sein entsteht die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt mit ihren Gegensätzen. Was die Dinge hervorbringt, ist nicht selbst hervorgebracht. Chuangtsze, um 300 a. Chr., behandelt die Frage von Objekt und Subjekt (155). Laotsze ist nicht praktisch und erziehungswütig wie Confucius. Dieser wollte staatliche Reformen auf sittlichen Grundlagen, Laotsze sucht asketische Weltflucht und mystisches Versenken ins *Tao.* Wang Chung schrieb eine Abhandlung über den Tod, in der er die Unsterblichkeit der Seele leugnet. Vor der Geburt des Menschen bilde die Seele einen Teil des form- und intellektlosen ursprünglichen Odems (= Kraft). Gegner des *Tao* und des Buddhismus war Han Yü (768—824), dafür Anhänger des Confucius. Der Buddhismus (227 f.) hatte zur Zeit seiner Einführung in China schon seine starke Metamorphose hinter sich: der ursprünglich atheistischen Lehre zum Trotz hatte er die brahmanischen Götter seinem System einverleibt und sich dadurch zu einem regelrechten Polytheismus umgestaltet. Er hatte durch den Tempelbau Einfluss auf die Architektur, durch den Kultus der Idole auf die Plastik und Malerei. In der Literatur wirkte er späterhin auf Roman und Drama ein. Aber Han Yü in seiner Ergründung der Vernunftnorm wendete sich gegen ihn und besonders gegen den Reliquienkult.

Das Zeitalter der Sung, etwa seit 1000 p. Chr., ist die Zeit einer Philosophie, die wir etwa als Naturphilosophie bezeichnen können. Da versucht man sich mit dem Monismus (334), indem die alten Dualkräfte *Yin* und *Yang* (Dunkel und Licht) in ein *Urprinzip* verschmolzen werden. Chu Hi (1130—1200) ist als bedeutendster Vertreter dieser Gedanken zu nennen (339 f.).

Eine Parallele zwischen dem fernen Osten und dem Occident sei noch erwähnt. Confucius sagte auf der Verfolgung (88): der Himmel

hat die Fähigkeit in mir hervorgebracht; was kann mein Verfolger mir anhaben? Von Michele Ghislieri (Pius V.) erzählt uns Ranke [1]), er habe, als der Graf della Trinita drohte, ihn in einen Brunnen zu werfen, geantwortet: es wird geschehen, wie Gott es will.

Werfen wir nun den Blick rückwärts und fragen, warum wohl die Chinesen so geworden sind, wie sie sind, so suchen wir den Grund davon nicht in ihrer Sprache. Diese ist eine Erscheinung ihrer Wesenheit und ihrer Entwicklung neben andern. Es wird wohl aber begründet sein, an die allgemeinen psychologischen oder biologischen Gesetze des *struggle for life* zu denken, wobei wir an die Musterung anknüpfen, die Peschel (*Völkerkunde* p. 444 f.) über die Pflanzen- und Tierwelt der alten und neuen Welt anstellt. Die neue Welt ist der Flora, die alte der Fauna günstiger. Der Hochwald der gemässigten Zone wie der tropische sogenannte Urwald schliessen die Entwicklung einer reichen Fauna aus, oder verstatten nur eine solche, die sich zum Klettern oder zum Leben in den Wipfeln entschliesst. Der grössere Reichtum an Steppen in der alten Welt würde uns nun wohl erklären, dass das Tierreich auf der östlichen Erdveste an Zahl der Arten und der Einzelwesen das amerikanische übertreffe, noch nicht aber, dass auch die grössten, stärksten und klügsten Tierarten sich bei uns zusammengefunden haben. Und doch ist auch hier wiederum die grössere Geräumigkeit die entscheidende Ursache, insofern sie einen lebhafteren Kampf ums Dasein zur Folge hat. Er vertritt in der Natur das, was wir innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft den freien Mitbewerb nennen. Ausserdem ist wahrzunehmen, dass auf kleinen, abgeschlossenen Räumen, wie es die Inseln sind, der Kampf ums Dasein bald erlischt und das Gleichgewicht sich so lange ungestört erhält, bis ein neuer Streiter auf dem Kampfplatz erscheint. Es sieht also so aus, dass die Heftigkeit des Kampfes ums Dasein mit der Grösse der Räume wächst. Recht lebhaft entbrannte ferner der Kampf ums Dasein bei den grossen Wanderungen, wie sie sich nur auf der östlichen Erdveste zutragen konnten. . . . Wo solche Kämpfe ums Dasein sich entzünden, wird unser Geschlecht ruckweise einer höheren Entwicklung näher gebracht.

Wenden wir diese Anschauungen auf die Chinesen an, so können wir, freilich immer mit der Bedingtheit, die unseren geschichtlichen Erkenntnissen oder Vermutungen desto mehr eigen ist, je weiter sie rück-

[1]) *Die römischen Päpste,* 1874. Werke, Bd. 37, p. 230.



wärts in frühe Zeiten einzudringen versuchen, uns vorstellen, dass die Chinesen zu sehr inselartig abgeschlossen waren und den unleugbaren Ruhm der Autodidaktik mit einer gewissen Stagnation des geistigen Lebens bezahlt haben. Und wie schwer ist es, in diesem Koloss ein einheitliches und allgemeineres geistiges Leben zu entwickeln, sodass der Sauerteig geistiger Regsamkeit die ganze Masse des Volkes annähernd durchdringt! Die Welt übt auch eine rein räumliche Tyrannei aus. In wievieler Beziehung sind wir gebunden und abhängig bloss dadurch, dass wir — wie die menschlichen Verhältnisse einmal sind — in der Regel auf ein gewisses räumliches Gebiet beschränkt sind, dessen Natur und dessen Menschen wir etwas genauer kennen lernen. In dem kleinen Griechenland, dem noch kleineren Athen, konnten sich die Geister aneinander wetzen. Aber je grösser ein Reich ist, desto schwieriger ist eine gleichmässige Höhe seiner Bildung zu erreichen. Ferner gab es, soviel wir wissen, nur einen grossen politischen Sturm in China und in verhältnismässig später Zeit die zahme Welle geistiger Einwirkung durch den Buddhismus. Wir Abendländer haben aus Heidentum, Bibel des Alten und Neuen Testaments, und der durch die sogenannte Renaissance vermittelten klassischen Bildung und durch eine höchst belebte Geschichte ein komplexes geistiges Leben und eine Reihe von Erscheinungen entwickelt, die man vielleicht Romantizismus nennen kann, an denen Dichtung, Kunst und Philosophie ihren gegenseitig bedingten Anteil haben.

Bleiben wir bei dem Bilde der Abgeschlossenheit einer ungeheuren Insel, so können wir sagen, dass sie gleichsam zu wenig Küstenentwicklung und Gliederung hatte, etwa wie Afrika gegen Asien mit seiner Halbinsel Europa oder gegen Europa allein. Auch dies könnte zu bedenken sein: die blosse Masse des Gehirns — dessen Leistungen freilich an einen gewissen Mittelwert gebunden sind — macht noch nicht den bedeutenden Geist, sondern die Zahl und Tiefe der Furchungen. Cuviers Gehirn wird allerdings auf das enorme Gewicht von 1830 gr. berechnet[1]; das unsres grossen Gauss dagegen nur auf 1492 gr., und Leibniz gibt man, irre ich nicht, ein noch geringeres Gewicht. Die Genialität ist also nicht absolut abhängig von der Masse. Es scheint, dass die Masse der Chinesen zu wenig Kampf ums Dasein, zu wenig Berührung mit andern, zu wenig Völkermischung gehabt hat, auf deren Bedeutung für die Entwicklung so

1) Herm. Welker, *Schillers Schädel und Todtenmaske, nebst Mitteilungen über Schädel und Todtenmaske Kants.* Braunschweig 1883, p. 128 f.



oft hingewiesen worden ist. Daraus mögen sich die mangelhaften Antriebe zur Wissenschaftlichkeit erklären, zu der es ihnen an sich nicht an Begabung gefehlt hätte.

Goethe sagt uns: wen jemand lobt, dem stellt er sich gleich. Also dürfte ich Grubes Buch nicht loben? Vielleicht lässt der Autor jedoch eine Ausnahme zu, ohne zu zürnen. Wenn ja, so muss ich sagen, dass mir sein an Textproben reiches Werk eine sehr gediegene und erfreuliche Leistung zu sein scheint. Da G. viele Werke im Original gelesen hat, so kennt er sie wirklich genau. Sein Buch ist mit wirklich historischem Sinne geschrieben. Die Literatur wird stetig mit der Gesamtgeschichte in Zusammenhang gebracht. Auch die Form der Darstellung ist durchaus geeignet, das Buch für die interessant zu machen, für die es bestimmt ist, für alle Gebildeten.

Berlin.

H. v. Kleists Amphitryon.

Von

Ernst Kayka.

Im Dezember 1903 erschien bei Reclam eine Umarbeitung des Kleistschen *Amphitryon* von Wilhelm Henzen, der die Absicht kund gibt, „das Heikle und Peinliche des Stoffes nach Kräften zu mildern und die sittlichen Bedenken aus dem Wege zu räumen, die den reinen Genuss an dem Kunstwerk beeinträchtigten". Dabei nennt er sich einen begeisterten Verehrer der Kleistschen Muse, dem jede Zeile des lieblichen *Käthchens,* des köstlichen *zerbrochenen Kruges* und des herrlichen *Prinzen von Homburg* heilig ist; zu schade, dass sich diese unschädliche Begeisterung nicht auch auf des Dichters *Amphitryon* erstreckt hat! Denn jede Zeile seiner „Bearbeitung" beweist es, wie weit er von einem wirklichen Verständnis Kleists entfernt ist, wie wenig Gefühl er hat für die eigenartige Grösse dieses Dichters! Sie ist, um es mit einem Worte zu sagen, ein ebenso pietätloses wie verfehltes, ja meiner Meinung nach, ein völlig überflüssiges Produkt eines eitlen Literaten. Wahrhaft barbarisch ist er mit dem seltenen Werke umgegangen! Hat er doch an die tausend Verse gestrichen, abgesehen von den seiner Meinung nach nötigen Umarbeitungen. Ausserdem handwerkert er noch rücksichtslos in den übrigen Versen herum, damit ja jeder Vers seine pedantisch festgelegte Fusszahl hat, und Sosias überall zu seiner lateinischen Betonung kommt, mögen auch Monstra von Wortformen den kläglichsten Ersatz bilden wie etwa „Hausestor"!

Doch es würde zu weit führen, alle die Geschmacklosigkeiten aufzuzählen, die Kleistsche Eigenart und Schönheit verdrängt haben; es ge-

nügt mir, Bühnenleiter und Publikum vor diesem erbärmlichen Machwerk zu warnen und im Namen der wahren Kleistfreunde gegen jede weitere Aufführung zu protestieren. Es ist schlimm genug, dass sich die Leipziger Bühne dazu hergegeben hat; es wäre kaum glaublich, wenn die Kleistsche Dichtung nicht bisher von der literarischen Forschung zumeist verkannt worden wäre.

Denn selbst Ruland, der in seiner Rostocker Dissertation von 1897 dem Amphitryon eine eingehende Studie gewidmet hat, ist über Erich Schmidt kaum hinausgekommen, der bekanntlich die Ansicht, dass Kleist sein Werk verchristlicht habe, am geistreichsten formuliert hat. Selbst der Vergleich zwischen Kleists und Molières Werk, der den Kern der Rulandschen Arbeit bildet, ist in manchen Einzelheiten verfehlt; an einer Stelle (S. 14) wird Molière sogar mit Kleistschen Verdiensten geschmückt, und auch sonst kommt unser Dichter meist zu kurz. Wer sich ein Urteil über den selbständigen Wert des deutschen Amphitryon bilden will, vergleiche selbst. Denn für Ruland ist Kleist im Grunde doch nur der geniale Übersetzer, der sich in diesem „Übungsstück" seine dichterische Eigenart erarbeitet. Das ist entschieden unrichtig! Denn die wörtlichen Übersetzungen lassen sich auf sehr wenige Fälle reduzieren; das erklärt sich leicht daraus, dass unser Dichter offenbar auch in den von Molière abhängigen Partien nie Satz für Satz übersetzt, sondern unabhängig von der Vorlage Szene für Szene frei nachschafft, sodass sein Werk im Gegensatz zu den sogenannten Bearbeitungen auch grosser Dichter in seiner Einheitlichkeit den Eindruck des Urwüchsigen macht; es ist mindestens ebenso eine Neuschöpfung Molière gegenüber, wie Molières Werk einem Plautus und Rotrou gegenüber. Und wenn Ruland mit Weissenfels behauptet, „der Molièresche Amphitryon sei ein Element der Kleistschen Stimmung geworden, aus der heraus er den seinigen dichtete", so kann das nicht einmal für die Sosiasszenen zutreffen, die schon aus anderm Geist geboren sind; der Kern der Dichtung hat mit Molière kaum noch etwas gemein. Hierzu vergleiche H. Gaudigs *Wegweiser durch die klassischen Schuldramen,* V, 4. Abt., S. 112—119, ein Werk, das nicht nur bei Schulmännern bekannt und beliebt sein sollte; denn es enthält nebenbei die weitaus treueste und zuverlässigste Kleistbiographie, die es bis heute gibt. Leider ist auch dieser selbständige Gelehrte, der unserm Dichter wie selten jemand gerecht werden will und so oft auch wird, der allgemeinen Ansicht gefolgt, dass im Amphitryon antiker und christlicher Geist in störender Weise gemischt sei. Sie glaube ich widerlegen zu können.

Betrachten wir zunächst die Geschichte dieser Anschauung. Sie ist nämlich keineswegs ursprünglich: denn als 1807 Kleists Werk erschien, haben ästhetisch hochgebildete Leute wie Körner, Dora Stock und beim ersten unbefangenen Studium des Gedichtes auch Adam Müller, Gentz und Goethe gar nichts Christliches darin beobachtet, und ihr Urteil ist bis auf die kühle Feststellung des Kleistschen Standpunktes durch Goethe äusserst anerkennend, ja teilweise geradezu enthusiastisch.

Der Hinweis auf den christlichen Mythos findet sich zuerst, noch ziemlich schüchtern, angedeutet und ausgesprochen in der Antwort A. Müllers vom 25. Mai 1807 auf den vom Amphitryon begeisterten Brief seines Gönners Gentz vom 16. Mai 1807. Dies Müllersche Schreiben ist für die Beurteilung und Beantwortung unserer Frage so wichtig, dass der betreffende Abschnitt hier Platz finden mag: „Mit grosser Freude ersehe ich aus Ihrem mir sehr, sehr werten Briefe, dass der Amphitryon Ihnen so vorzüglich gefallen hat. Hartmann hat ein grosses, herrliches Bild gemalt, die drei Marien am Grabe, welches zugleich mit dem Amphitryon mir eine neue Zeit für die Kunst verkündigt. Der Amphitryon handelt ja wohl ebensogut von der unbefleckten Empfängnis der heiligen Jungfrau, als von dem Geheimnis der Liebe überhaupt, und so ist er gerade aus der hohen, schönen Zeit entsprungen, in der sich endlich die Einheit alles Glaubens, aller Liebe und die grosse, innere Gemeinschaft aller Religionen aufgetan, aus der Zeit, zu deren echten Genossen Sie und ich gehören. Protestieren Sie nicht länger, mein Freund, gegen — ich will nicht gerade sagen das neue Zeitalter der Kunst — aber gegen die Zukunft des Herrn in Wissen, Leben und Kunst! Auch Neues, im allerhöchsten Sinne des Wortes, mögen wir erwarten, mögen wir schon jetzt mit voller Befriedigung voraussagen."

Die Wörter „ja wohl ebensogut" sind sehr bezeichnend. Es ist ein Einfall, der ihm plötzlich aufgestiegen ist, vielleicht bei seiner Jagd auf Beispiele für seine Philosophie des Gegensatzes. Er durfte nebenbei hoffen, mit dieser Entdeckung „seinen" Dichter, für den er aufrichtig begeistert war, um so mehr, als er ihn entdeckt hatte, bei Gentz noch besser zu empfehlen und so dem protektionsbedürftigen Kleist einen einflussreichen Gönner für immer zu gewinnen, sich aber einen dankbaren Freund. Dennoch war ihm nicht recht wohl dabei; sonst würde er das Urteil nicht seiner Gewohnheit zuwider so zaghaft ausgesprochen haben. Er fühlte recht wohl, dass er hier etwas sehr Gewagtes behaupte, um so mehr, als ihm das Antiromantische dieses Dichters in Form und Gestaltung nicht entgangen war, wie wir gleich sehen werden. Als er nämlich jenen (2.)

Amphitryon-Brief an Gentz schrieb, kannte er Kleist nur durch Rühle, der ihm das Amphitryonmanuskript zur Herausgabe anvertraut hatte; ein Briefwechsel mit Kleist, der damals bekanntlich in Frankreich gefangen gehalten wurde, ein Briefwechsel, sage ich, über das Werk oder ästhetische Fragen ist unwahrscheinlich, zum wenigsten ein eingehender, da sonst gewiss die Fehler verbessert worden wären, die A. Müller in seinem ersten Amphitryon-Brief an Gentz vom 9. Mai 1807 ausdrücklich mit Kleists Abwesenheit entschuldigt. Erst Mitte September 1807 kam der Dichter nach Dresden und tauschte mit A. Müller seine ästhetischen Anschauungen aus. Da ergab sich denn bald der schroffste Gegensatz, wovon uns Müllers Brief an Gentz vom 6. Februar 1808 ein klares Bild gibt. Es heisst da wörtlich: „Kleist ist gemütsfrei, also weder die antike, noch die christliche Poesie des Mittelalters hat ihn befangen. Sie werden in der Penthesilea wahrnehmen, wie er die Äusserlichkeiten der Antike, den antiken Schein vorsätzlich beiseite wirft, Anachronismen herbeizieht, um, wenn auch in allem andern, doch nicht darin verkannt zu werden, dass von keiner Nachahmung, von keinem Affektieren der Griechheit die Rede sei. Demnach ist Kleist sehr mit Ihnen zufrieden, wenn Sie von der *Penthesilea* sagen, dass sie nicht antik sei. Ich nun habe oft darüber geklagt, dass sein Gemüt allzuantik, allzuprometheisch sei, dass die moderne Poesie in ihrer allegorischen Fülle zu wenig über ihn vermöge, und so war seine Legende *der Engel am Grabe des Herrn,* über welche Sie schweigen, eine freundschaftliche Rücksicht auf meine Neigung und meine Wünsche für ihn. Aber auch dort offenbart sich überall das antike, die Gestaltung über die Allegorie weiterhebende Gemüt. Hartmanns Bild in seiner Farbenpracht, in seinen bestimmten Umrissen ist dennoch nur eine Hieroglyphe, gegen die Sinnlichkeit und Wirklichkeit der Kleistschen Erzählung gehalten. Hierauf ist zwischen mir und Kleist eine nähere Verständigung erfolgt, und ich fühle jetzt, wie seine Werke jene antike Bestimmtheit auch nur an sich tragen, um der neuen Aufklärung willen, die nun im *Phöbus* dem Zeitalter geboten werden soll, welches sich nur zu sehr durch Unglück bestärkt, zu einer **falschen Mystik** hinüberneigt."

Aus diesem Brief geht klar hervor, dass es scharfe Auseinandersetzungen zwischen den beiden ästhetischen Antipoden gegeben hat. Kleist hat sich sehr kräftig gegen die Müllerschen Zumutungen gewehrt, die romantischen Spielereien nach Form und Inhalt mitzumachen; er hat

den Herausgeber seines Amphitryon nicht im Zweifel gelassen, dass er mit vollem Bewusstsein gegen die Verschwommenheit und die falsche Mystik der Romantiker ankämpfe, und, als echter Dichter, gleichgiltig gegen wissenschaftlich-historische Treue, im äusseren Gewande vor allem nach Anschauung und innerer Wahrheit strebe. Deshalb scheut er sich nicht, im Amphitryon Hölle und Teufel zur Verbildlichung und Verstärkung des Ausdrucks zu gebrauchen und volkstümliche Bibelsprüche zu verwerten, wenn er den Bauern Sosias charakterisieren will, ja selbst antike Gefühle durch moderne Wörter wie Sünde und Gnade einem modernen Publikum wahrhaft poetisch zu übersetzen.

Das Wort in Müllers Brief, von der falschen Mystik der Zeit, ist sicher Kleistisch und nimmt sich in A. Müllers Munde komisch genug aus, wenn man sich seiner Schwärmerei für das „neue Zeitalter der Kunst" erinnert. Ohne Zweifel hat hier der Dichter auch seinen Amphitryon in Schutz genommen gegen A. Müllers christlich-mystische Interpretation, da seine ästhetischen Ansichten schon seit Jahren feststanden, wenigstens in der Königsberger Zeit festgeworden waren und gerade im Amphitryon eine schöne Frucht gezeitigt hatten. Er sollte sicher gerade ein „Gegenbeispiel" gegen die Verschwommenheit und die „falsche", allegorisierende Mystik der Zeit" sein, vielleicht direkt gegen Schlegels *Ion* gerichtet. Wenn A. Müller dies in dem oben angeführten Brief nur andeutet und nicht besonders erwähnt, so lag das wohl teils in einer falschen Scham, teils in dem Bestreben, Gentzens Begeisterung für Kleist, die gerade aus jenen christlich-mystischen Einbildungen Nahrung gesogen hatte, durch die *Penthesilea* aber schon wieder gedämpft war, nicht noch mehr Abbruch zu tun durch eine scharfe Berichtigung jenes Irrtums. Inzwischen hatte das Gift schon weiter gefressen.

Am 13. Iuli 1807 überreichte nämlich der russische Legationssekretär, Herr von Mohrenheim, Kleists Amphitryon Goethe, der sich damals in Karlsbad erholte. Sie sprachen jedenfalls eingehender über die Eigentümlichkeit des deutschen Werkes. Goethe aber las es, da er an diesem Tage das Zimmer hüten musste, sogleich und „verwunderte sich als über das seltsamste Zeichen der Zeit", ein Ausdruck, mit dem er die in seinen Augen moderne Gefühlsverwirrung Alkmenes treffen wollte, für welche der Dichter, der damals seine *Iphigenie* verwarf, naturgemäss kaum Verständniss haben konnte. Am Abend, nach einem heftigen Gewitter, diktierte er Riemer das oft zitierte Urteil über den Kleistschen Amphitryon, den er mit dem lateinischen und französischen Werke vergleicht, indem er sehr richtig bemerkt, dass Plautus auf die Verwirrung

der Sinne ausgeht, Molière den Unterschied zwischen Gatten und Liebhaber betont, Kleist endlich die Gefühlsverwirrung in den Mittelpunkt des Interesses stellt; von einer „Kontorsion“ heidnischer und christlicher Elemente verlautet hier aber noch nichts. Da trifft am folgenden *Tag* Gentz aus Teplitz ein, besucht alsbald Goethe und bringt in dem Gespräch über den Amphitryon, der offenbar einen grossen Eindruck auf Goethe gemacht hatte, seine von A. Müller erworbene Weisheit an. Leider liess sich der sonst so unbefangen würdigende Dichter betören. Seine Seele war gewissermassen darauf eingestellt. Denn in den Tagen vorher hatte er sich merkwürdig viel mit konfessionellen und kirchenpolitischen Fragen beschäftigt, zu denen ihn der Dresdner Oberhofprediger Reinhard anregte (W. v. Biedermann, *Goethe und Dresden,* S. 46). Schon Anfang Juni hatte er durch den Advokaten Mener von dem „androhenden Katholizismus in Dresden“ gehört. So sprach er auch mit Reinhard über das literarische Renegatentum und über die katholisierenden Tendenzen der romantischen Schule, zu der Kleist von Fernerstehenden wegen seiner Verbindung mit A. Müller natürlich gerechnet wurde, obwohl er damals noch gar nicht in Dresden war, und Müllers Samenkorn fand hier also einen wohlvorbereiteten Boden. Riemer aber hat uns in seinen Mitteilungen über Goethe II, 660 die Formel aufbewahrt, die der Dichter augenscheinlich im heissen Wortgefecht mit dem für Kleists Werk so begeisterten Gentz geprägt hat — der erste, tatsächliche Teil ist von diesem das Urteil von Goethe —: „das Stück enthält nichts Geringeres als eine Deutung der Fabel ins Christliche, in der Überschattung der Maria vom heiligen Geiste. So ists in der Szene zwischen Zeus und Alkmene. Das Ende aber ist klatrig. Der wahre Amphitryon muss es sich gefallen lassen, dass ihm Zeus diese Ehre angetan hat. Sonst ist die Situation der Alkmene peinlich und die des Amphitryon zuletzt grausam.“ Von Jul. Schmidt ist S. 59 der Einl. zu Kleists Werken fälschlicherweise dies Wort, das sich nirgends bei Goethe findet, mit der Goetheschen Tagebuchbetrachtung vom 13. Juli 1807 kombiniert und beide Urteile in Anlehnung an Riemer a. a. O. dem Gespräch Goethes mit Gentz, das jener in dem Brief an A. Müller vom 28. August erwähnt, zugewiesen worden, während wir sahen, dass beide Urteile unabhängig von einander, das erste im Gespräch mit Mohrenheim, bez. Riemer, das zweite in dem mit Gentz von Goethe gebildet worden sind. Schärfer noch urteilt Goethe in dem genannten Brief an A. Müller: „Nach meiner Einsicht scheiden sich Antikes und Modernes auf diesem Wege mehr, als dass sie sich vereinigten. Wenn man die beiden entgegengesetzten Enden eines lebendigen Wesens durch Kon-

torsion zusammenbringt, so gibt das noch keine neue Art von Organisation (Organismus); es ist allenfalls nur ein wunderliches Symbol, wie die Schlange, die sich in den Schwanz beisst." Mit diesen scharfen Worten war Kleists Amphitryon für Goethe abgetan, der ihm neckischer Weise in zwei Exemplaren (durch Mohrenheim und Ad. Müller), nahe getreten war.// Für das eine fand er eine seltsame Verwendung. In seinen *Tag- und Jahresheften* steht unterm 16. Oktober 1807 die Notiz: an Herrn Frommann mit Amphitryon und 29 Taler Fuhrlohn für Thümmler von Karlsbad her; und dieser Brief (vom 18. Oktober) an den Jenenser Buchhändler lautet: „Sie erhalten, m. w. H. Fr., die für die Fuhre verlangte Summe mit vielem Dank für gütige Besorgung und Bestellung. Eingewickelt ist das Geld in jenes merkwürdige Produkt, von welchem wir zusammen gesprochen. Das Exemplar steht zu Diensten; ich besitze noch ein zweites." (Br. 19, 441). Doch das nur als Kuriosum nebenbei. /— Vielleicht hätte das Vorurteil, das Goethe nunmehr von Kleist gefasst hatte, noch ausgerottet werden können durch eine persönliche Bekanntschaft der beiden grossen Männer. Denn wie wertvoll für junge, aufstrebende Talente eine persönliche Begegnung mit dem Dichterfürsten war, lehrt das Beispiel Zach. Werners. Vgl. Goethes Brief an Zelter, Br. 19, 475, und den an F. A. Wolf, Br. 19 477, wo sich die bezeichnenden, wie mit stummem Vorwurf gegen Kleist gerichteten Worte finden: „übrigens lässt sich auch bei diesem Falle sehen, dass der Autor, wenn er einigermassen vom Geist begünstigt ist, seine Sachen selbst bringen und reproduzieren sollte." Widrige Schicksale, vielleicht auch ein allzugrosser Stolz haben Kleist von Weimar ferngehalten, und so wurden die harten Goetheschen Urteile nicht gemildert und verbessert. / Sie bilden die Grundlage für alle spätere Amphitryonkritik bis auf diesen Tag; darum musste ich so ausführlich werden. Immer von neuem sind sie wiederholt, variiert und noch gesteigert worden. Am weitesten gehen Brahm, Zolling und E. Schmidt[1]) der Kleist mit Burmeister, dem christlichen Plautus, zusammenstellt. Diese Interpretation Goethes und damit aller späteren Kritiker[1]) geht aber, wie wir gesehen haben, auf einen Einfall A. Müllers zurück, der auf den Protest des Dichters hin, leider nur stillschweigend, davon zurückgekommen ist. Freilich wäre es wohl kaum denkbar, dass die Suggestion des Goetheschen Urteils so lange ungestört fortgewirkt

---

1) Selbständiger urteilen Bonafous, *H. de Kleist* (1894) und neuerdings Schlodtmann, *Kleist und Molière, Grenzboten* 1904, Bd. 63, II, S. 269 ff, wie auch E. Schmidt, H. v. Kleists Werke. Bd. I, S. 200.

hätte, wenn der Kleistsche Amphitryon nicht Elemente enthielte, die einen Voreingenommenen dafür bestimmen konnten. Diese Elemente werde ich also herausstellen, indem ich zeige, wie A. Müller auf den Gedanken an christliche Symbolik im Amphitryon gekommen ist, und dabei gleich die m. E. richtige Deutung geben.

Die Verkündigung des Herkules, die auch heute noch alle Kritiker zuerst anführen, wird ihn wohl anfangs an die Bibel erinnert haben. Wer aber Kleist etwas genauer kennt, weiss, dass er auch sonst gern und reichlich aus Luthers Sprachschatz schöpft, da er augenscheinlich die heilige Schrift sehr fleissig daraufhin studiert hat. Man vergleiche also damit die Verkündigung in Schlegels von Goethe so eifrig protegierten *Jon,* einem Werke, das man noch in vieler Hinsicht Kleists Amphitryon gegenüberstellen sollte, um dessen überragende Grösse voll zu empfinden. Wieviel keuscher, wieviel tiefer und religiöser behandelt unser Dichter den engverwandten Stoff! Doch das führt uns zu weit; ich will hier nur die Verkündigung anführen:

„Eh das Gestirn den Jahresumlauf noch vollbringt,
Trägt einen zweiten Sprössling Deiner Gattin Schoss,
Den nenn' Achäus: hochgewaltig wird sein Ruhm
In Pelops Eiland; unsers Erstlings Nam' und Volk
Soll aus Athen aufblühen weit nach Asien."

Math. I, 20 heisst es: „Und sie wird einen Sohn gebären, dess Name sollst du Jesus heissen, denn er wird sein Volk selig machen von ihren Sünden"; vgl. auch *Luk.* I, 31 ff. Bei Kleist heisst es Vers 2335 ff.

„Es sei. Dir wird ein Sohn geboren werden,
Dess Name Herkules . . . ."

Man sieht sofort, dass nur der Ausdruck „dess Name" an die Bibel anklingt, und dass er, wie man leicht durch Vergleichung mit dem hölzernen Wort „den nenn' Achäus" erkennt, nur um der Kürze, Schönheit und sinnlichen Kraft willen von Kleist gewählt worden ist. Wie fein ist auch der Zug, der ihn von Bibel und Schlegel gleichermassen unterscheidet, dass er seinen Gott nicht erst befehlen, sondern schlechthin feststellen lässt: er heisst Herkules. So ist entschieden der einfachste und grösste Ausdruck gefunden, nach dem Kleist als echter Dichter immer ringt.

Diese erste Beobachtung erinnerte dann A. Müller an die vielen mit Hölle und Teufel gebildeten Kraftausdrücke und einige biblische Bilder

und Gleichnisse, wie das von den Vögeln, die Gott versorgt, und das drängte ihm seinen Einfall immer mehr auf; denn er bedachte nicht, dass Kleist damit den bäurischen Sosias charakterisieren wollte, und dass er ihn so für ein modernes Publikum, das Kleist immer im Auge behält, plastischer und glaubhafter darstellte, als wenn er ihn bei griechischen Göttern hätte fluchen lassen. Die *Penthesilea* war ihm wohl auch aus dem Manuskript noch nicht so vertraut, sodass er dort dasselbe Verfahren beobachtet hätte; der Dichter selbst hat ihn erst, wie wir oben sahen, darauf aufmerksam gemacht, dass es ihm nicht auf streng historische Treue im äusseren Gewande, sondern auf innere Wahrheit und klare Anschauung ankomme. Ja, auch Molière braucht, wenn auch sparsamer, solche „christlichen" Vorstellungen. Vielleicht ist es dankenswert, wenn ich die wichtigsten Stellen aus der *Penthesilea* anführe:

9\. Auftritt: „Die Pest in eure wilden Höllenkünste!"
11\. Auftritt: „Du Höllenfürstin im Gewand des Lichts."
4\. Auftritt: „Bei den Erinnyen: meiner Reu würd' ich
Mit deinem flüchtigen Gespann entfliehn,
Hätt' ich, des Lebens Gleise schwer durchknarrend,
Die Sünden von der ganzen Trojerburg
Der Muschel meiner Brust auch aufgeladen."

Wenn man diese Stellen berücksichtigt, können die Ausdrücke „Gnade" und „Sünderin" A. 1369 und das in Jupiters Munde öfters wiederkehrende Worte „du Heilige" nicht weiter auffallen und keineswegs als Beweis dafür gelten, dass Kleist den christlichen Mythos allegorisch hat darstellen wollen. Er hat sich vielmehr dieser modernen Ausdrücke bedient für echt religiöse Gefühle, die in allen tieferen Religionen vorhanden sind. Hier unterscheidet sich ein frommer Grieche der guten Zeit, der ein Pindar und Herodot angehören, kaum wesentlich von einem bibelgläubigen Christen! Wie hätte Kleist künstlerischer verfahren können, um Demut und Ergebenheit in Gottes Willen uns deutlich zu machen? Das naiv egoistische Zögern dabei ist von einer wundervoll antiken Natürlichkeit.

Aber drängt sich nicht, so könnten uns A. Müller und seine kritischen Nachfolger erwidern, die Ähnlichkeit der Kleistschen Fabel mit der biblischen Geschichte, wenn man sie erst einmal irgendwo geahnt hat, im grossen und ganzen mit Gewalt auf? Gewiss, das ist nicht zu leugnen; aber das beweist doch nimmermehr, dass Kleist diese Ähnlichkeit durch „Kontorsion" willkürlich herbeigeführt hat, so dass man von einer Kleist-

schen Fabel sprechen könnte. Wäre es nicht denkbar, dass jene mystisch-religiösen Momente dem uralten Mythos entstammen, dass eine innere Verwandtschaft zwischen der griechischen und christlichen Heilsgeschichte besteht? Es ist tatsächlich so. Ich habe mich gefreut, diesen Gedanken, der mir intuitiv aufgegangen war, von einer Autorität wie v. Wilamowitz als etwas Selbstverständliches behandelt zu finden (*Euripides' Herakles*, 2. Aufl. Bd. I).

Ich gebe die Sage in grossen Zügen, soweit sie uns hier interessiert; die erste zusammenhängende Darstellung findet sich im pseudohesiodischen *Herkulesschild*. Amphitryon hatte Almenes Vater Elektryon auf der Weide im Streit getötet; zu gleicher Zeit waren seeräuberische Taphier von der Westküste Akarnaniens in Tiryns eingefallen und hatten Alkmenes Brüder erschlagen. So war sie die Einzigüberlebende ihres Geschlechts und reichte dem Amphitryon ihre Hand unter der Bedingung, dass er die Vermählung nicht eher vollzöge, als bis er ihre Brüder gerächt habe. Sie fliehen also zunächst nach Theben, da ja Amphitryon als Totschläger geächtet ist, und von da aus unternimmt er mit Thebanern und den Nachbargemeinden seinen Rachezug. Alles geht nach Wunsch, und voll Sehnsucht eilt Amphitryon in Alkmenes Arme. In derselben Nacht ist ihm aber bereits Jupiter zuvorgekommen und hat mit seiner bräutlichen Gattin den grössten Helden der Griechen erzeugt, „den Gottmenschen“ Herkules, wie er bei Pindar und Aeschylus heisst. Um die näheren Vorgänge hat sich der fromme Dichter des Herkulesschildes nicht gekümmert, ihn stören Unwahrscheinlichkeiten nicht; er glaubt das Wunder und begnügt sich damit, die Heilsabsichten Gottvaters zu betonen:

v. 28 ff: *„πατὴρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε*
ἄλλην μῆτιν ὕφαινε μετὰ φρεσίν, ὄφρα θεοῖσιν
ἀνδράσι τ' ἀλφηστῇσιν ἀρῆς ἀλκτῆρα φυτεύσῃ“.

„Der Vater der Menschen und Götter
Wob einen anderen Plan in der Seele: Göttern und Menschen,
Kunstbegabten, gnädig zu zeugen den Retter vom Fluche.“

Andere fromme Dichter, wie Pindar, Aeschylus und Sophokles und die Herakleskultgenossenschaften haben dann den Mythos noch vollends ausgebildet (s. Wilamowitz a. a. O.) und in den Einzelzügen zu erklären gesucht. Vor allem Aeschylus, der die Herkules- und Prometheussage eng verknüpft, sieht überall Gottes Ratschlüsse und Heilsabsichten. So müssen jeden, der sich mit diesem Sagenstoffe be-

schäftigt, die Anklänge an das christlichen Dogma frappieren (s. *Aeschyl Tragödien* von Todt, S. 45). Die Analogie geht, wie wir sahen, sogar so weit, dass Herkules einJungfrauensohn ist. Kleist hätte also selbst diesen Zug verwenden dürfen, ohne damit ein christlicher Plautus zu werden.

Von einem christlichen Mysterium kann also bei dem deutschen Amphitryon keine Rede sein. Kleist hat nie die abgeschmackte Idee gehabt, wie wir schon aus dem Müllerschen Brief erschliessen konnten, eine heidnische Fabel zum Gefäss von katholisch-mystischen Anschauungen zu machen. Er hätte es auch nicht getan, wenn er wirklich ein katholisierender Romantiker gewesen wäre; denn er war ein zu grosser Künstler, der zu tief über das Wesen der Kunst nachgedacht hatte, als dass er Anorganisches hätte zusammenleimen wollen. Bei seinem *Guiskard,* den man hier anzuführen pflegt, handelt es sich ja auch nicht um ein willkürliches Zusammenwerfen von griechicher und Shakespearescher Kunst, sondern um eine neue Geburt aus einem tieferen Geist, um eine höhere geistige Einheit. Auch sein Jupiter im Amphitryon ist kein willkürlich aus griechischen Gottesvorstellungen und modern-pantheistischen Anschauungen zusammengeflicktes Wesen, sondern Kleist folgt hier den grossen griechischen Dichtern, deren Zeus immer diese Doppelnatur des pantheistischen Allgotts und des anthropomorphen Griechenideals zeigt, das nicht unveränderlich ist, sondern wächst mit der fortschreitenden Entwicklung des gottschaffenden Volkes. Kleist hätte also die Kunst niemals so vergewaltigt, wie man es ihm unterschiebt, auch wenn er katholisch-romantische Neigungen gehabt hätte. Aber er hatte immer nur persönliche Beziehungen zu den romantischen Dichtern, ihr Parteigenosse ist er nie gewesen. Katholische Dogmen begeisterten ihn keineswegs; nur der Kult der katholischen Kirche hat b i s w e i l e n Eindruck auf ihn gemacht, „wo Musik und alle andern Künste so harmonisch zusammenwirken, um den ganzen Menschen zu fesseln.“ Ausserdem würde er eine solche Blasphemie gescheut haben; denn er „dachte und schrieb über Religion und Christentum grandios, ehrfürchtig und heilig“ (s. *Kleists Berl. Kämpfe* v. R. S t e i g S. 372). Das alles hätte man bedenken sollen, dann wäre das böse Wort von der Kontorsion längst verhallt; das hätte schon zur Rechtfertigung Kleists genügt. Zum Überfluss erfuhren wir noch aus dem oben zitierten Brief A. Müllers, dass Kleist schon selbst gegen diese verkehrte Interpretation protestiert und seine wahren Absichten klar genug angedeutet hat: e s i s t e i n P r o t e s t g e g e n d i e f a l s c h e M y s t i k d e r Z e i t u n d i h r e N e i g u n g z u d u n k l e r S y m b o l i k u n d v e r s c h w o m m e n e n A l l e g o r i e n ; a u c h e i n P r o t e s t g e g e n d i e

Vergewaltigung eines edlen Stoffes. Er hat mit dem wahren Tiefblick des Dichters auch durch die parodistische Vermummung hindurch den Gehalt der Amphitryonsage erkannt. Er wusste aus Sophokles und durch andere klassische Studien, die er zu seiner ästhetischen Ausbildung, dann auch besonders für Guiskard und Penthesilea sehr gründlich getrieben hatte, dass die Zeit, welche derartige Sagen schuf oder vielmehr wachsen liess, Zweifel und Spott nicht kannte, dass die Menschen, die damals lebten, weit davon entfernt waren, solche Götterverbindungen mit sterblichen Frauen als galante Abenteuer zu betrachten, dass sie im Gegenteil mit heiliger Scheu auf diese Offenbarungen göttlicher Liebe sahen: denn ihre Frucht war allemal ein Held, ein Heiland seines Stammes und ganz Griechenlands, ja, wie bei Herkules der ganzen Welt. Kleist hatte auch aus Homer gelernt, dass jeder vornehme Grieche sein Geschlecht oder seinen eigenen Ursprung auf Zeus oder wenigstens einen der divi minorum gentium zurückzuführen suchte, war es doch die höchste Ehre, ein Göttersproß zu sein, ja die einzige Gewähr, ein tüchtiger Mann zu werden. Wie konnte es, so folgerte Kleist richtig weiter, eine Schande für einen Mann sein, das Ehelager mit Zeus zu teilen! Drum bittet sein Amphitryon Zeus um einen Sohn: „gross wie die Tyndariden." Seinem frommen Dichterauge war es vergönnt, einem religiösen Geschlecht, das sich diese Heilsgeschichte zuerst erzählt hatte, ins Herz zu schauen und die heiligen Schätze zu heben. Er sah nicht nur die komische Situation in dieser Geschichte wie seine Vorgänger. Darum war ihm auch die frivole Posse des Franzosen zuwider;[1]) er tauchte auch in die mystische Tiefe hinab und umfasste so den ganzen Stoff mit liebevollem Blick, nicht nur einen Teil. Kleist strebt immer rücksichtslos nach Wahrheit; so will er auch diesen Vorgang objektiv darstellen wie ihn die daran beteiligten Personen erlebt haben. Darum lässt er die komischen Töne mitklingen, da sie einmal in das Spiel hineingehören. Sie sind ihm aber nicht das ganze Lied wie dem Franzosen. Unser Dichter entwickelt nur das Komische der Situation, die von Natur komisch ist; er lässt auch die komischen Charaktere als wirksame, naturwahre Parodien bestehen, gehören sie doch auch zum Leben des Vorgangs; er hat aber die Wahrheit zu lieb, als dass er die Hauptcharaktere ins Lächerliche ziehen könnte. Nicht was geschieht, sondern nur die Umstände und Verwickelungen,

1) Kleist nimmt Molière gegenüber in ähnlicher Weise Stellung wie Schiller es (1801) in der *Jungfrau von Orleans* gegenüber Voltaire gethan hatte (C.)



unter denen es geschieht, sind für ihn eines herzhaften Lachens wert oder überhaupt fähig. Doch konnte ein Kleist nie und nimmer auf das Komische in der Situation verzichten, weil er sich jede Handlung bis in die unbedeutendsten Züge hinein zu vergegenwärtigen pflegte, sodass er um Wesentliches erst recht nicht herumkommen konnte.

Für ihn handelt es sich gewissermassen um die Rettung eines lange gemisshandelten Stoffes. Er wollte eine märchenhafte Begebenheit, einen uralten, religiösen Mythos aus dem griechichen Geiste heraus zu selbsteigenem Leben erwecken. Er begnügte sich nicht mit den komischen Bestandteilen des Vorgangs wie Plautus und Molière; auch nicht mit den ernsten wie wahrscheinlich Euripides, der als der modernste griechische Dramatiker der Vater einer satirisch-tragischen Auffassung der Sage ist. Kleist wollte vielmehr das ganze Leben gestalten, in dem überall Freude und Schmerz, Ernstes und Komisches bunt gemischt ist. / Das ist nimmermehr ein Fehler. Wer die cynischen Scherze der Totengräber im Hamlet verträgt, sollte sich auch nicht an Sosias stossen. Es gehört freilich ein guter Humor und ein reiches Gemüt dazu; nur für humoristisch gestimmte Menschen ist der Amphitryon geschrieben, die den tiefsten Weltharmonien zu lauschen verstehen. Solche Menschen besitzen die Selbstlosigkeit, sich und ihre ernsten Gedanken ein Weilchen zu vergessen und zu lachen, wenn ein andersgearteter seine Froschanmerkungen zu derselben Sache macht, die sie noch eben ergriffen hat. Sie gewinnen es über sich, das Kindergeplauder und Narrengeschwätz zu belächeln, wenn sie auch im Augenblick vorher der Menschheit ganzen Jammer gefühlt haben. Für engherzige und einseitige Menschen hat freilich Kleist nicht gelebt.

Man kann wohl sagen, dass der Dichter seiner Aufgabe gerecht geworden ist; nur hinsichtlich der Gestalt der Alkmene müssen wir noch einiges erklärend hinzufügen, hängt doch an ihrer richtigen Beurteilung das Verständnis des ganzen Stückes. Als selbständige Charakterschöpfung unseres Dichters hat sie wohl ungeteilte Bewunderung gefunden; in der Ökonomie des Stückes aber manchen Tadel. Schon Goethe stiess sich an dieser „modernen" Gestalt in antiker Umgebung. Aber mir scheint diese Auffassung doch nicht ganz zutreffend zu sein. Gerade die reine Naivität gibt dieser idealen Frau so etwas Antikkindliches, so etwas ganz Unmodernes. Auch ihre Liebe, ihre Treue, ihre Selbstsicherheit und Gefühlskraft findet man schon in griechischen Sagen und Gedichten; man denke nur an Alkestis, Penelope oder Antigone. Ob ihr Gefühlstiefe, ihr Gemütsreichtum und das Bewusstsein ihres Persönlichkeitswertes freilich

in dieser Stärke als reinantik anzusprechen ist, wage ich nicht zu entscheiden — wir wissen über das Innenleben griechischer Frauen zu wenig —, doch kann ich es mir nicht versagen, hier den Namen Sapphos auszusprechen: jeder wird eine gewisse Verwandtschaft mit Kleists Alkmene empfinden. Wenn sie uns ein Lied über die göttliche Heimsuchung einer der vielgepriesenen Stammmütter der berühmtesten griechischen Geschlechter hinterlassen hätte, dann könnten wir vielleicht sicher angeben, ob und wo Alkmene modernes Gefühl verrät; gerade die Gefühlsverwirrung gehört hierher: vielleicht hätte eine Griechin dies Erlebnis ruhiger, seelenloser als etwas Natürliches, Selbstverständliches hingenommen; vielleicht hätte sie in höherem Grade stolze Freude über die göttliche Huld empfunden als Trauer, ihrem Gatten wider Willen untreu geworden zu sein. Immerhin ist Kleists Alkmene das Hochgefühl des Begnadetseins nicht ganz fremd, wie Gaudig meint, (wenn es auch etwas stärker hätte herausgehoben werden können). Denn das letzte „Ach“ ist nicht traurig, sondern verwirrt: es mischt sich darin Trauer und Stolz, religiöse Verzückung und liebestarke Reue, eben noch den Gatten so gemartert zu haben durch die überaus schroffe Verleugnung. Um das ganz klar einzusehen, muss man jedes Wort, das Alkmene bei Jupiters Erklärung spricht, genau beachten. Nachdem nämlich Jupiter den Thebanerfeldherrn gezwungen hat, Alkmenes Unschuld in erschütternden Worten anzuerkennen, gibt er ihm zu, dass er wirklich Amphitryon ist:

Jup.: Wohlan! Du bist Amphitryon. Amph.: Ich bin's! —
Und wer bist Du furchtbarer Geist?

Jup.: Amphitryon. Ich glaubte, dass Du's wüsstest.

Amph.: Amphitryon! Das fasst kein Sterblicher.
Sei uns verständlich.

Alkmene traut ihren Ohren kaum und fragt in verwirrtem Staunen: Welche Reden das?

Drauf Jup.: Amphitryon! Du Tor! Du zweifelst noch?
Argatiphontidas und Photidas,
Die Kadmusburg und Griechenland,
Das Licht, der Äther und das Flüssige,
Das was da war, was ist, und was sein wird.“

„Entsetzlich!“ stöhnt Alkmene; es dämmert furchtbar in ihr auf; sie erinnert sich wohl der Worte, die ihr vermeintlicher Gemahl zu ihr ge-

sprochen, dass ihr Jupiter erschienen sei, und bittet den geheimnisvollen Mann, sie in dem Irrtum zu lassen:

„Lass ewig in dem Irrtum mich, soll mir
Dein Licht die Seele ewig nicht umnachten."

Und als sich jetzt der Gott durch Blitz und Donner offenbart, da bricht sie zusammen mit dem Ruf: „Schützt mich ihr Himmlischen!" Denn sie weiss jetzt, dass sie nicht ihrem Gatten, sondern Jupitern selbst ihre Seele enthüllt und ihm ihre Liebe verweigert hat; da fürchtet sie als frommes Weib, echt antik, die Rache des „schrecklichen" Gottes. Aber siehe, er zürnt nicht, er gewährt ihrem Gatten seinen Lieblingswunsch; und als sie wie im Traum vernimmt, wie ihn ihr Amphitryon um ihr Leben bittet, und Jupiter so gnädig spricht, da haucht sie in schmerzlicher Liebe „Amphitryon", und bei der freundlich gewährten Antwort ihres glücklichen Gemahls da fühlt sie zum ersten Mal den ganzen Stolz, zu den „hohen Auserwählten Jupiters" zu gehören, und ihrer Brust entringt sich das erlösende „Ach", das gleichermassen Demut und Stolz, Schmerz und Glück in wundervoller Innigkeit andeutet. Ein Wirbel von Gefühlen durchschauert sie; doch die Oberhand gewinnt die religiöse Verzückung und das innige Glücksgefühl, dass „ihr nun alles freundlich bleibt, wie es war!"

Man mag also im ganzen immerhin sagen, dass Kleist hinsichtlich der Gemütstiefe und der überaus zarten Jungfräulichkeit der Alkmene aus dem zeitlich und völkisch bedingten Rahmen der Sage herausgetreten sei ins Reinmenschliche, wie etwa Goethe in seiner *Iphigenie.* So etwas mag man loben oder tadeln nach dem jeweiligen ästhetischen Standpunkt, auf dem man steht, und von dem aus man derartige Werke beurteilt. Jedenfalls möchte ich den Fanatikern einer absolut treuen Behandlung antiker Stoffe entgegenhalten, dass die possenhafte Gestaltung der Amphitryonsage eines x-Griechen und des Plautus, von Molière ganz zu schweigen, dem wirklich antiken Empfinden eines Homer, eines Hesiod, eines Pindar und anderer geradezu ins Gesicht schlägt, und ich überlasse es ihrer Billigkeit, zu entscheiden, ob der deutsche Dichter, der eine griechisch-religiöse Sage aus ihrer völkischen Bedingtheit durch die Hauptgestalt ins Allgemeinmenschliche erhöht, oder der Franzose, der sie nach dem Muster eines degenerierten Geschlechts ins Allzumenschliche erniedrigt, ob sage ich, Kleist oder Molière den Geist der Antike tiefer und richtiger erfasst hat. Wahrhaft antik ist jedenfalls Alkmenens tiefe Religiosität und ihre demütige Ergebenheit in Gottes Willen, und so erlebt der Leser doch

ein uralt Märchen. Man sage auch nicht: „ der Verfasser des Heraklesschildes, Pindar, Aeschylus u. a., die dem Stoff naiv-gläubig, Euripides, Plautus und Molière, die ihm satirisch gegenüberstehen, erzielen bei der Behandlung von ihrem einheitlichen Gesichtspunkt aus eine einheitliche und darum ästhetische Wirkung. Kleist aber schwankt zwischen beiden Standpunkten hin und her und beleidigt so das ästhetische Gefühl.“ Das glaube ich nicht. Denn meines Erachtens nimmt Kleist einen höheren Standpunkt ein als seine Vorgänger: den eines welterlösenden Humors. Die Wirkung ist etwa ähnlich dem freundlichen Lachen eines ernsten Mannes. Die Grundstimmung ist tiefernst, aber gerade aus solcher Tiefe springen die reichsten Brunnen der Heiterkeit und Freude. Unser Dichter erstrebt gar kein ausgelassenes Gelächter wie Molière — das war ihm zu gemein — sondern ein stilles Lächeln um den ernsten Mund etwa über — die Träne, die einem dabei in den Bart rinnt.

Und das soll dann ein Lustspiel sein? Ja, freilich nur im höchsten Sinne des Wortes, den das Publikum nicht kennt. Durch diesen Namen würde es irregeführt werden bei einer Aufführung, die sonst gar nicht aussichtslos ist, wie man lange g e g l a u b t hat. Das Lustige, das Komische ist ja hier dem Dichter nicht Selbstzweck, noch die Hauptsache, geschweige ein wirksames Mittel, um an irgend einem Zustand oder einem Ereignis, d. h. eben an seinem Vorwurf Kritik zu üben; es ist, wie wir sahen, nur eine Schattierung, nur eine Farbennüance in dem Märchenbild, das uns der Dichter entrollt, nur eine Stimme in einem Lebenskonzert. So würde das Publikum etwas anderes erwarten, wenn es „Lustspiel“ auf dem Theaterzettel lesen würde. Noch viel weniger haben wir aber eine Tragödie vor uns, wenn auch mit freundlichem Ausgang. Denn Kleist hat keinen Augenblick etwas Tragisches in dem Vorgang gesehen — dazu empfand er viel zu gesund-antik —, so ernst er auch die einzelnen Geschehnisse nimmt und etwas Heiliges und Grosses im Ganzen sieht. So gibt es eigentlich keinen rechten Namen für dies eigenrichtige Werk, es ist ein carmen sui generis wie Lessings *Nathan* und in keine Kategorie einzuschnüren. Für praktische Zwecke wird man vielleicht — natürlich auch nach Streichung der Worte nach Molière — humoristisches Märchendrama schreiben dürfen, wenn man sich nicht schlechthin mit Drama begnügen will.

Um aber auf unsern Ausgangspunkt zurückzukommen und so den Kreis unserer Untersuchung zu schliessen, so warne ich nochmals vor der verkehrten und, wie hoffentlich nun jeder einsieht, völlig überflüssigen

Amphitryonbearbeitung Henzens. Denn, wie wir sahen, findet sich „Heikles, Peinliches, Sittlichanstössiges“ im Kleistschen Drama nur für den, der unfähig ist, seine modernen, rationalistischen Vorurteile zu verleugnen und eine griechische Heilsgeschichte mit dem naiven Kindergemüt eines frommen Griechen mitzuerleben. Wer sich aber so ernst wie der Dichter selbst in die märchenhafte Begebenheit vertieft und ganz darin untertaucht, dem werden nicht unzeitgemässe Erinnerungen an christliche Dogmen kommen, und dem wird es nicht schwer fallen, bald über Sosias zu lachen, bald Amphitryons gerechten Grimm und Alkmenes keuschen Schmerz mitzuempfinden: denn er weiss ja, dass das wunderreiche Märchen zum erfreulichen Ende kommen muss!

Halle a. S.

William John Courthope als Literarhistoriker.

Von

Phil. Aronstein.

Dass die heutige deutsche Literaturforschung vielfach etwas Unbefriedigendes hat, dass ihre Resultate kaum immer dem auf ihre Gewinnung verwandten Scharfsinn und Fleiss entsprechen, ist eine schon mehrfach ausgesprochene und sicherlich häufiger empfundene Beobachtung. Auf der einen Seite sehen wir, besonders in den sprachlichen und metrischen Untersuchungen, wie sie sich verliert im unendlich Kleinen, in mechanischen, nach einem äusseren Schema gemachten Einzeluntersuchungen, deren Wert oft recht fraglich ist; auf der anderen Seite bewegt sie sich, besonders bei den Untersuchungen von Quellen, Einflüssen, Beziehungen und Anspielungen, oft in den luftigen Regionen der Vermutung und des Erratens. Es fehlt ihr vielfach an richtiger Perspektive und klarer Methode. Der Grund hierfür liegt meiner Ansicht nach darin, dass die Literaturgeschichte, soweit sie Gegenstand wissenschaftlicher Forschung ist, fast ausschliesslich als eine Geschichte der Bücher angesehen wird, dass man sie, entsprechend der deutschen Tendenz zur fachmässigen Abgrenzung der Gebiete des Lebens und Denkens, zu sehr getrennt von ihrem eigentlichen Inhalte, den Ideen und geistigen Strömungen, Bestrebungen, die sie spiegelt, betrachtet. Daher ist eine Nachprüfung der Methoden literargeschichtlicher Forschung, wie sie augenblicklich in der Geschichte stattfindet, ein Selbstbesinnen auf ihre Ziele, Zwecke und Mittel von der höchsten Wichtigkeit. Und hierbei kann uns das Ausland, wo die Wissenschaft einen weniger fachmässigen und zünftigen Charakter trägt, mancherlei Anregung und Hilfe bieten. Auf die Bedeutung Taines in dieser Hinsicht ist von Wetz schon mit Nach-

druck hingewiesen worden. Auch der englische Literarhistoriker William John Courthope gehört, wie ich glaube, zu denen, von denen wir etwas lernen können, und deshalb verdienen seine Schriften wohl eine Besprechung in dieser Zeitschrift.

Courthope (geb. 1842) ist kein zünftiger Gelehrter. Er ist ein hoher Staatsbeamter (Civil Service Commissioner) und seit 1893 Professor der Poesie in Oxford. Diese Stellung, der unter den früheren Inhabern besonders Thomas Warton, John Kerble und Matthew Arnold einen besonderen Glanz verlieben haben, ist ein mit dem kleinen Gehalte von £ 100 und den entsprechenden geringen Pflichten — drei Vorlesungen im Jahre — verbundenes Ehrenamt. Seine literaturgeschichtlichen Veröffentlichungen umfassen ein kurzes Leben Addisons in der *English Men of Letters*-Sammlung, die Herausgabe der Werke und eine ausführliche Biographie Popes, eine *Geschichte der englischen Poesie,* und eine Sammlung von Vorlesungen über allgemeine Fragen der Literatur und Kritik, die er in den Jahren 1895—1900 in Oxford gehalten hat.

Ich beginne mit der Besprechung der letzteren, die unter dem Titel: *Life in Poetry*: *Law in Taste* (London, Macmillan, Co., 1901) Courthopes Philosophie der Literaturgeschichte, seine Methodenlehre enthalten, die er in den literaturgeschichtlichen Werken zur Anwendung gebracht hat.

Gibt es, so sagt Courthope zunächst, ein Prinzip der Autorität in Sachen des Geschmacks, oder ist der Genius des Künstlers und speziell des Dichters der einzige Gesetzgeber in der Kunst und das empfangende Individuum ebenso frei und souverän in der Beurteilung derselben? Courthope findet ein solches Prinzip in dem Vorbilde der anerkannten grossen Meister der Kunst, denn ihre Grösse und die allgemeine, die Jahrhunderte überdauernde Anerkennung, die sie gefunden haben, beruht eben darauf, dass ihre Kunst nicht allein die Äusserung des individuellen Genius ist, sondern vor allem auch die bleibende Stimme der Seele und des Bewusstseins des in der Gesellschaft lebenden Menschen. Daher ist auch die induktive Kritik, die aus den Werken der grossen klassischen Weltdichter die Mittel ableitet, dauerndes Vergnügen zu erregen, die einzig berechtigte, während die von abstrakten Ideen ausgehende, weil sie nicht zu den Quellen des Lebens vordringt, irreführen muss und — man denke nur an die sogenannten Aristotelischen Regeln — sehr oft irregeführt hat.

Nach dieser Methode behandelt nun Courthope die Frage nach dem Leben in der Poesie und zwar zunächst in der poetischen Konzeption oder Idee. Die Poesie definiert er als die Kunst, welche Vergnügen für die Ein-

bildungskraft hervorbringt, indem sie menschliche Handlungen, Gedanken und Leidenschaften in metrischer Sprache nachahmt. Doch ahmt sie nicht wie die Photographie die wirkliche Natur nach, sondern die Idee der Natur, die im Geiste existiert. Diese Idee enthält aber ein zweifaches Element des Lebens, ein allgemeines und individuelles. Das allgemeine Element ist die Idee des Gegenstandes, wie sie in unentwickeltem Zustande in der Phantasie des Volkes lebt, die individuelle Form und den Charakter muss ihr die schöpferische Kraft des Dichters geben. Dies Verhältnis des Allgemeinen und Individuellen legt Courthope an einzelnen antiken und englischen Dichtungen dar. Die Poesie verliert ihre allgemeine dauernde Wirkung, wenn das individuelle Element zu sehr vorherrscht oder wenn das allgemeine Leben nicht in dem wahren Charakter des Zeitalters, sondern in dem Anschlusse an vergängliche Methoden und Geschmacksrichtungen gesucht wird. „Die Poesie", so spitzt Courthope seine Theorie epigrammatisch zu, „ist wie die Politik eine äussere Art, das tätige Prinzip des sozialen Lebens auszudrücken."

In ähnlicher Weise betont er das allgemeine soziale Element mit Bezug auf den dichterischen Ausdruck. Trotzdem die Einteilung und Anwendung des Stoffes, die Diktion, die besonderen Kombinationen der metrischen Bewegung etwas durchaus Individuelles, Persönliches sind, gibt es doch allgemeine Gesetze des Ausdrucks. Zu diesen rechnet Courthope in erster Linie die Anwendung der gebundenen Rede, die allein dem neuen und schöneren Leben der Einbildungskraft entspreche und daher allein geeignet sei, das tiefere geistige, ideale Leben der Nation, die Einheit der Gesellschaft und die Zwecke ihrer geistigen Existenz auszudrücken — eine wohl kaum haltbare Behauptung, wenn wir an die grosse Bedeutung des modernen Romans und an das Prosadrama denken. Als ein mönchisches, exzentrisches Prinzip bezeichnet er die Auffassung, dass der Vers nur ein Luxuswerkzeug für den Ausdruck privater Ideen sei, dass die Poesie, gleichsam ein Selbstgespräch des Dichters, dem tätigen Leben der Gesellschaft fern stehe. Der Dichter soll vielmehr nach den Worten Shakespeares „dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Form zeigen"; er soll nicht bloss seine eigenen Kräfte, sondern auch die Bedürfnisse seiner Zuhörer kennen: dann wird der richtige Ausdruck von selbst kommen.

Aus dem Gesagten ergibt sich von selbst, was Courthope unter „dichterischer Dekadenz" versteht. Eine solche tritt ein, wenn die Harmonie zwischen dem allgemeinen Elemente der Religion, Tradition, Erziehung und Sprache und dem individuellen des dichterischen Genius

aufgehoben ist, sei es, dass jenes an Kraft verloren hat, sei es, dass dieses übertrieben wird oder endlich, dass an die Stelle einer lebendigen öffentlichen Meinung die Koterie getreten ist. Für solche Dekadenten erklärt Courthope die französischen Symbolisten, die nicht Leben und Handlungen darstellen, sondern das Leben fliehen, Stimmungen zu erwecken suchen und in der Poesie mit den Mitteln der Malerei und Musik wirken wollen. Ähnliche Anzeichen der Dekadenz sieht er in der gesamten neueren Poesie.

Er fragt sich nun weiter, wie sich die Blüte und der Verfall der Poesie zu dem allgemeinen Zustande der Gesellschaft verhält. Die Abnahme des Lebens der Einbildungskraft entspringt aus einer Abnahme des Lebens der Gesellschaft überhaupt, und beide gehen hervor aus einer gemeinsamen moralischen Ursache, der Zerstörung des Gleichgewichts zwischen der individuellen Freiheit und der Autorität in Staat, Religion und Gesellschaft. Im Altertum, wo das Leben des Individuums mit den Gesetzen und der Religion des Staates unauflöslich verknüpft war, geht daher der poetische Verfall mit dem politischen zusammen. Anders ist es in dem weit verwickelteren Leben der Neuzeit. In England sehen wir eine Tendenz im Leben der Nation, sich einem besonderen Teile der Verfassung oder einer Klasse zu konzentrieren, die auch der Dichtung das Gepräge gibt. Im 16. und zum Teil im 17. Jahrhundert bildet die Krone den Mittelpunkt des Volkslebens und beherrscht durch den Hof die Sitten, durch die Staatskirche das religiöse Leben; dies spiegelt sich nach Courthope in der Dichtung wieder. Im 18. Jahrhundert herrscht die Aristokratie und in der Religion der Geist der Toleranz, und diesem Zustande entspricht eine vorzugsweise elegisch-satirische Poesie, sowie der Klassizismus und sein Ideal der Korrektheit der Form. Im 19. Jahrhundert treten die Mittelklassen an die erste Stelle, deren Prinzip die individuelle Freiheit ist, das in den Dichtungen Byrons, Shelleys, Wordsworths und Keats' sich in verschiedener Weise äussert. Dies Prinzip hat die alten religiösen, feudalen und klassischen Ideale zerstört und den schrankenlosen Individualismus, die Freiheit des Selbstbewusstseins und in wirtschaftlicher Hinsicht das Laisser faire an ihre Stelle gesetzt. Jetzt aber scheint es sich auch erschöpft zu haben: neue kollektive Ideale, der Sozialismus, der Nationalismus, der Traum des grösseren Britannien treten auf und verdrängen es. Nach diesen Darlegungen, die, wenn sie auch im allgemeinen richtig sind, doch einen gewissen willkürlichen Schematismus zeigen — so überschätzt Courthope ganz gewiss den Einfluss des Hofes und der Staatskirche auf die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts — geht er dazu über, die Versuche zu betrachten, die gemacht worden sind,

die Idee des Universalen in der englischen Dichtung wiederzubeleben. Er bespricht das Ideal der Kultur, welches M. Arnold aufgestellt hat, das Ideal der klassischen und heidnischen Renaissance, das Swinburne mit soviel Feuer der Sprache verkündet, und endlich die volkstümliche, patriotische, aber in der Form impressionistische, gleichsam journalistische Dichtung Rudyard Kiplings. Er glaubt alle drei auf einem falschen Wege [1]), ebenso wie er auch das psychologische Drama Ibsens und den französichen und russischen Roman in der Art Max Nordaus, dessen Schrift „Entartung" ihn in der Tat beeinflusst hat, als verkehrte Richungen verdammt. Mit Unrecht, wie mir scheint. Auch diese Künstler entsprechen der Forderung Courthopes, dass der Dichter aus dem Allgemeinen, d. h. den Ideen, dem Sehnen und Streben der Zeit, seine Begeisterung schöpfen soll; ihre Werke hätten kein Leben, wenn es anders wäre. Nur dass unsere Zeit eine analysierende, suchende ist, die jetzt, wo die alten Synthesen zerstört sind und die Freude an dieser Zerstörung und der Freiheit von dem Druck des Alten verrauscht ist, sehnsüchtig nach einer neuen brauchbaren Synthese als Norm des Handelns und Denkens ausschaut. Diese Sehnsucht verkörpern M. Arnold und Swinburne, wie Ibsen, Zola und Tolstoi in verschiedener Weise — Courthope hat im Prinzip recht, aber er irrt in der Anwendung desselben.

Wie aber, so fragt der Verfasser im zweiten Teile seiner Betrachtungen, ist das Allgemeine zu behandeln, wie soll sich die Freiheit des künstlerischen Genius den Gesetzen des gebildeten Geschmacks unterwerfen, welches ist das Gesetz im Geschmack? In England ist man geneigt, in Sachen der Kunst kein Gesetz und keine Regel anzuerkennen, aber gegen die Berechtigung dieses Skeptizismus spricht doch die Tatsache, dass seit den Tagen des Aristoteles die Menschen sich bemüht haben, das ästhetische Vergnügen an Kunstwerken zu definieren und zu erklären. Courthope gibt eine kurze Übersicht der ästhetischen Anschauungen und Systeme von den Griechen bis zur Neuzeit, um am Ende zu dem Schlusse zu gelangen, dass die ästhetische Wissenschaft die Fragen des Geschmacks wenig aufgeklärt hat, dass sie keinen Fortschritt, sondern nur einen beständigen Streit um Prinzipien zeigt. Daher müssen wir induktiv vorgehen, indem wir uns von den Abstraktionen der spekulativen

[1]) Matthew Arnolds Ideal der Kultur erscheint C. als eine bloße Negation des Allgemeinen. Das ist es nicht. Es ist vielmehr das Ideal der Aufklärung, die den Boden bereiten will für eine neue Synthese auf moderner Grundlage, für wirklich erspriessliche positive Geistesarbeit.



Ästhetik den konkreten Produkten der Kunst zuwenden. Denn wenn es auch nur e i n e absolute und göttliche Quelle idealer Schönheit gibt, so wird diese doch in tausend verschiedenen Formen widergespiegelt. Ein allgemeines Gesetz des Geschmacks, eine stetige Entwicklung in der Kunst existiert nicht. „Das Gesetz des Geschmacks in jeder Nation besteht in der Entwicklung ihres eigenen Genius oder Charakters in Übereinstimmung mit ihrer Auffassung natürlicher Schönheit.“ Das Gesetz der nationalen Kunst und der Charakter des nationalen Geschmacks muss daher abgeleitet werden zunächst aus der künstlerischen Produktion und zwar sowohl der der Jugend eines Volkes, in der es noch unbewusst oder nur halbbewusst schafft, als der seiner Blüteperiode. Aber auch aus der Richtung seiner Kritik lässt sich auf seinen ästhetischen Charakter schliessen, denn auch diese wird durch den nationalen Charakter oder das ἦθος bestimmt, das die ursprüngliche Quelle der Kunst ist. So sind das Leben in der Poesie und das Gesetz im Geschmack nur entgegengesetzte Seiten derselben Sache. Jenes ist die Wiedergabe in organischer Form der Ideen und Eindrücke, die der Geist von der Natur empfängt; dieses ist die intuitive Wahrnehmung der Lebensbedingungen, die die organische Einheit des Kunstwerks bilden.

In Übereinstimmung mit diesen Darlegungen untersucht Courthope das Gesetz des Geschmacks in der Kunst der Griechen, Franzosen, Deutschen und Engländer. Als vollendetster Ausdruck der griechischen Kunstanschauung gilt ihm die Poetik des Aristoteles. Er scheidet scharf zwischen den Hauptprinzipien der aristotelischen Kritik und den logischen Folgerungen derselben in Bezug auf einzelnes und ihrer Verdichtung zu technischen Regeln, denen von der späteren Kritik fälschlich eine allgemeine Bedeutung beigelegt worden ist. Diese Hauptprinzipien sind: 1. dass die Aufgabe der Poesie wie aller Kunst Nachahmung, nicht Belehrung ist; 2. dass der Gegenstand der Nachahmung das Allgemeine, nicht das Besondere ist; 3. dass die Probe der Richtigkeit der Nachahmung das beständige Vergnügen ist, das in der Gesellschaft durch ein Werk hervorgebracht wird, nicht bloss das Vergnügen, das der Künstler beim Schaffen empfindet. Diese Grundsätze sind nach Courthope auch heute noch giltig, weil sie auf dem Wesen der menschlichen Natur aufgebaut sind. Er schliesst daraus, dass der Realismus in der Kunst zu verwerfen sei, weil er vom Besondern, der einzelnen zufälligen Tatsache ausgehe, und noch mehr der Naturalismus, weil er das Hässliche und Gemeine darstelle. Aber es kommt bei einem Kunstwerk doch nicht so sehr auf den Stoff an,

als vielmehr darauf, ob es dem Künstler gelungen ist, diesen in die Sphäre der Idee, des Allgemein-Menschlichen zu erheben und so beständiges Vergnügen zu erregen. Und wenn der Realismus und Naturalismus als allgemeine Kunstrichtungen vielleicht auch nur eine vorübergehende Bedeutung beanspruchen können, so haben sie doch gewiss dazu beigetragen, den Kreis des künstlerisch Darstellbaren zu erweitern und dadurch die Kunst mit dem sozialen Empfinden unserer Zeit, das von dem der Griechen soweit entfernt ist, in Einklang zu bringen.

Schwieriger als bei den Griechen ist die Bestimmung des Charakters der Kunst bei den modernen Völkern, die sich nicht so regelmässig und organisch entwickelt haben, sondern bei denen verschiedene Einflüsse, das Christentum, die Tradition der antiken Kunst, der Kampf verschiedener Bevölkerungsklassen sich kreuzen. Aber auch hier ist die Kunst das Produkt des nationalen Charakters. Courthope legt dies zuerst an der französichen Poesie dar. Er zeigt, wie sich der Kampf zwischen der Lehnsaristokratie und dem Bürgertum, mit dem sich die Monarchie verbindet, in der französischen Dichtung widerspiegelt, bis mit Malherbe der Sieg des monarchischen über das feudale Prinzip in der Politik, des Verstandes über die Phantasie in der Poesie entschieden ist. Die Komödien Molières und die Fabeln Lafontaines sind die vollendetsten Erzeugnisse dieser französischen Kunst und zeigen die grossen Eigenschaften des französischen Bürgertums, gemässigt und verfeinert durch den Einfluss des Hofes. In anderer Weise offenbart sich der französische Charakter in der klassizistischen französischen Tragödie. Der Absolutismus der Monarchie hat sie gezwungen, sich aus dem Leben in die Schlupfwinkel der menschlichen Seele zu flüchten und psychologische Konflikte in logischer Weise und in antithetischer, rhetorischer Sprache vorzuführen. Das Gesetz der drei Einheiten in ihr ist eine Erläuterung der Tendenz in dem französischen Charakter, die Freiheiten der Einbildungskraft durch die Analyse der Logik zu fesseln. Und auch die Romantik, die den Klassizismus in Frankreich gestürzt hat, zeigt doch wieder, wie Courthope an den Dichtungen Victor Hugos und Th. Gautiers nachweist, dieselben charakteristischen Eigenschaften. Schönheit der abstrakten Form, Klarheit des Ausdrucks, aber Abwendung von der Nachahmung der allgemeinen Ideen des Lebens und der Handlung bleiben auch hier die Kennzeichen französischer Poesie. Courthope sieht den Grund dieser Enge in der Zentralisation des französischen Lebens in Paris und rät den Dichtern und Romanschriftstellern, auf dem Lande die Grundlagen des historischen Charakters des Volkes,

seiner Religion, seiner Sitten und wahren Moral zu suchen, — ein Rat, der, wenn wir an George Sand, Claude Tillier, Alphonse Daudet und soviele andere denken, doch etwas post festum zu kommen scheint.

Wenn hier Courthopes Methode, die Kunst im Zusammenhange mit dem nationalen Leben zu betrachten, die glänzendsten Resultate liefert, so ist dagegen das Kapitel über die deutsche Poesie wenig gelungen und zwar nicht, weil die Methode versagt, sondern weil der Verfasser seine Synthese auf einem sehr lückenhaften, durchaus unzureichenden Material aufbaut. Die ältere deutsche Poesie erwähnt er gar nicht. Er weiss auch nicht, dass die literarische Tradition, die durch den 30jährigen Krieg zerrissen wurde, auf dem Wege der wissenschaftlichen Forschung wieder angeknüpft worden ist und gewirkt hat, wenn natürlich auch nicht so unmittelbar wie in England. Das deutsche Epos beurteilt er nach einer Vergleichung von Klopstocks Messias und Miltons Paradise Lost. Dem Drama Lessings, Schillers und Goethes spricht er nicht nur die nationale Tradition und das nationale Leben ab, sondern sogar die dramatische Kraft und stellt es nicht nur unter das englische, sondern auch das französische Drama. Nur in der lyrischen Poesie, zu der auch Goethes Faust rechnet, findet er den tiefsten Ausdruck der deutschen Volksseele. Als Folge der nationalen Wiedergeburt Deutschlands sieht er auch die Geburt einer neuen nationalen Poesie voraus, die den Kampf der verschiedenen sozialen, politischen und geistigen Strömungen widerspiegeln wird. Dies Kapitel ist sehr unbefriedigend; für die Erfassung des verwickelten Problems der deutschen Literatur fehlen dem Verfasser offenbar die nötigen Kenntnisse.

Endlich bespricht er auch die englische Poesie. Sie hat viele fremde Einflüsse erfahren, aber sich niemals dem Fremden ganz unterworfen. Sie gründet sich auf den Nationalcharakter, dessen charakteristisches Merkmal die Mischung vieler Elemente, der Kelten, Angelsachsen, Skandinavier und Normannen ist. Diese Mischung hat der Sprache ihr Gepräge gegeben; sie offenbart sich in dem Staatsleben, das zwischen der französischen Zentralisation und dem germanischen Individualismus die Mitte hält; sie zeigt sich in der Religion und auch in der Kunst. Der Charakter der englischen Kunst ist nach Courthope „die harmonische Vereinigung der entgegengesetzten Prinzipien, die die Summe der englischen Zivilisation ausmachen." Nun lässt sich dieser Massstab zwar in gewissem Sinne auf jede grosse Kunst anwenden, auf die Dürers und Raphaels, wie auf die Dantes, Molières oder Goethes, denn jedes Kunstwerk von dauerndem Werte geht aus der harmonischen

Verbindung verschiedener Elemente des Lebens hervor. Aber in der englischen Poesie ist diese Synthese doch eine besonders vollständige und umfassende, weil sie mehr wie irgend eine andere in Beziehung zum wirklichen Leben steht, dies in seiner ganzen Fülle und seinem Reichtum zu erfassen sucht. Daher ist ihr auch von Chaucer bis zu Dickens der Humor eigentümlich, der so recht die Wahrnehmung und gemütliche Versöhnung von Gegensätzen ist. In den folgenden Kapiteln erläutert Courthope seine Anschauung der englischen Poesie an einigen ihrer Hauptvertreter, Chaucer, Milton, Pope, Byron und Tennyson. Er behandelt diese Dichter im Zusammenhange nicht bloss der englischen, sondern der europäischen Gesamtkultur und geht mit feinem Blicke und auf Grund einer umfassenden Kenntnis der Weltliteratur den geistigen Strömungen nach, die sich in ihren Werken vereinigen. Im einzelnen erscheint allerdings manches hier einseitig und einer Theorie zu Liebe gewaltsam konstruiert, so z. B. wenn Courthope den Dichter von Enoch Arden, von Gedichten wie The May-Queen, the Northern, Farmer, the Grandmother, the Charge of the Light Brigade u. a. ausschliesslich zum Dichter des reflektierenden Selbstbewusstseins macht, als welcher er ganz gewiss nicht oder doch nicht allein im englischen Volke fortlebt.

Die Bedeutung der Courthopeschen Kunsttheorie liegt vor allem darin, dass er die Werke der Poesie in ihrem Entstehen, ihrer Blüte und ihrem Vergehen, nach Stoff und Gestalt als lebendige Blüten am Baume des nationalen Lebens erklärt, dass er sie im Zusammenhange der grossen Kultur- und Geistesströmungen der Menschheit und der nationalen Entwicklung betrachtet. Das ist wohl schon früher geschehen, aber nur gelegentlich und ohne Methode. Er aber erhebt diese Betrachtungsweise zur festen und klaren Methode und bietet eine wissenschaftliche Auffassung der Literatur, die trotz einer gewissen Einseitigkeit und gelegentlichen gewaltsamen Willkür im einzelnen für das Verständnis des dichterischen Schaffens und die Beurteilung seiner Erzeugnisse ausserordentlich fruchtbar und anregend ist. Und auch von ihr können wir sagen, was Courthope von der Kritik eines Boileau und Lessing behauptet, dass sie echt national ist, also durchaus englisch in der Zurückführung geistigen Lebens auf die politisch-soziale Entwicklung. Sehen wir nun, wie Courthope sie in seinen literarhistorischen Schriften praktisch angewendet hat.

Natürlich kann es sich hierbei nicht um eine Einzelkritik der Schriften Courthopes handeln, sondern nur um den Versuch einer Charakteristik der Gesamtrichtung seiner literarischen Forschung. Die Biographie

Popes, welche schon 1889 als fünfter Band einer Neuausgabe der Werke des Dichters von Elwin und Courthope erschienen ist, ist ein Werk von ausserordentlicher Sorgfalt und Gediegenheit. Der äussere Charakter Popes ist auf Grund der Korrespondenz und der Werke des Dichters mit seinen Schlacken und Schwächen, seinen liebenswürdigen und achtungswerten Seiten in unparteiischer Weise dargestellt und aus dem Milieu, der Abstammung, Religion, seiner verwachsenen körperlichen Erscheinung und seinen Lebensschicksalen erklärt. Ebenso wird auch Popes Stellung als Schriftsteller innerhalb der englischen wie der Weltliteratur erschöpfend dargelegt, werden die Ideen, die er vertritt, in ihrem Ursprung, ihrer Bedeutung und ihrem Wesen im Zusammenhange mit den politischen und sozialen Zeitströmungen erörtert und erklärt, die Dichtungsarten und metrischen Formen, deren er sich bedient, in ihrer Entwicklung verfolgt. Meisterhaft ist besonders das Kapitel, welches den *Essay on Criticism* spricht und im Anschluss daran die klassizistische Auffassung der Poesie mit der mittelalterlich-scholastischen vergleicht, beide auf den Unterschied der Weltanschauungen zurückführend. Ein Muster vergleichender literarhistorischer Betrachtung ist auch die Behandlung des komischen Epos im Anschluss an Popes *Rape of the Lock*, während der *Essay on Man* mit seinem philosophischen Rationalismus wohl aus Gründen religiöser Voreingenommenheit bei Courthope nicht ganz zu seinem Rechte kommt.

Die Stärke der Biographie liegt also auf der literar- und kulturhistorischen Seite, auf der erschöpfenden Darstellung des Milieus, der politischen, sozialen und geistigen Atmosphäre, deren Produkt und Vertreter der Dichter ist. Dagegen vermissen wir ein tieferes Eingehen auf seine Dichtungen unabhängig von ihrer Entstehung, ihrer Form und ihren Tendenzen, und ein liebevolles Versenken in die geistig-moralische Persönlichkeit des Dichters. In das Innere des Wesens Popes, der bei aller Beschränkung und Kleinheit seines durch die Umstände verkrüppelten und gewundenen Charakters als Dichter doch eine fein empfindende, zarte, aufrichtige und grosse Persönlichkeit war, führt er uns nicht ein; die Tragik des Lebens dieses leidenschaftlichen und ehrgeizigen Mannes, der ein Krüppel und ein Katholik, also vom öffentlichen Wirken ausgeschlossen war, tritt nicht in genügender Schärfe hervor; der ideale Beruf Popes als des Vertreters der geistigen Mächte der Literatur innerhalb einer von materiellen und politischen Interessen beherrschten Zeit erscheint daher nicht in seiner bleibenden Bedeutung. Der Grund hierfür liegt in der Methode des Literarhistorikers, der die Werke der Dichter in erster Linie als Äusserungen nationaler Kunst betrachtet und deshalb den Hauptnach-

druck auf die literarischen und allgemeinen geistigen Ideen legt, die sie widerspiegeln. Dabei tritt die dichterische Persönlichkeit, wie sie sich in den Werken äussert, in den Hintergrund; der Biograph begnügt sich damit, den äusseren, weltlichen Charakter seines Dichters darzustellen. Und auch bei den einzelnen Werken bietet er statt einer psychologischen Analyse des fertigen Kunstwerks, die uns auch über die Entwicklung und das geistige Wachstum des Dichters Aufschluss geben würde, meist nur eine Erörterung seines Werdens und seiner Stellung innerhalb der Literatur und Kultur. Und doch hat die Kunst ein Element des Persönlichen, das bei anderen geistigen Betätigungen lange nicht in demselben Grade hervortritt und demgegenüber alles andere doch nur Nebensache ist. Es bleibt daher immer die höchste Aufgabe der Kritik, das lebendige Bild des Künstlers aus seinen Schöpfungen, wie sie sind, nicht wie sie geworden sind oder sich zu andern verhalten, zu rekonstruieren, uns in intuitiver Nachempfindung in sein poetisches Leben einzuführen. Diese Aufgabe löst Courthope in seiner Biographie nicht.

Wenn wir in der Biographie Popes und ebenso in dem kleinen Leben Addisons in den *English Men of Letters* schon die Literaturauffassung Courthopes verfolgen können, so ist diese vollständig und planmässig durchgeführt in seiner „Geschichte der englischen Poesie“. Von diesem Werke sind 2 Bände schon 1895 und 97 erschienen, von denen der erste die englische Literatur des Mittelalters, der zweite die der Renaissance und Reformation von Thomas Wyatt bis Marlowe behandelt.

Es gibt sehr verschiedene Methoden, Literaturgeschichte zu schreiben, abgesehen natürlich von den zahlreichen Kompendien und Kompilationen, die überhaupt keine Methode haben. Im wesentlichen aber lassen sie sich auf zwei Grundsätze zurückführen. Man kann entweder die Literatur, d. h. die literarischen Einzelerscheinungen, die Dichter und ihre Werke, in den Vordergrund stellen und die geschichtlichen Zusammenhänge nur kurz andeuten, wie dies z. B. Ten Brink getan hat, oder wie Courthope den Hauptnachdruck auf den Begriff der Geschichte, d. h. auf die Darstellung des inneren Zusammenhangs der Erscheinungen legen. Welches aber dieser Zusammenhang ist, das kann nach der vorher besprochenen Theorie Courthopes keinem Zweifel mehr unterliegen. Es ist nicht der Zusammenhang von einzelnen dichterischen Persönlichkeiten und ihren Schriften, als ob die Literatur etwas für sich Bestehendes wäre, sondern der Zusammenhang des nationalen Lebens, die Richtung und das Wachstum der nationalen Einbildungskraft, deren Spiegelbild und Produkt die Dichtung ist. Auf der

konsequenten und umfassenden Durchführung dieses Prinzips beruht die Bedeutung des Courthopeschen Werkes. Sein Ziel ist, die Geschichte der Einbildungskraft des englischen Volkes und der Formen, deren sich diese bedient hat, zu schreiben und zwar auf Grund der politischen und sozialen Geschichte, die sie mit dem Glanze der Poesie umkleidet.

Die Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung in England beginnt aber erst mit der Zeit, wo das englische Volk sich gebildet hat, d. h. nach der normannischen Eroberung. „Zwischen der Dichtung vor der normannischen Eroberung und der Chaucers besteht keine Verbindung.“ Daher scheidet Courthope die angelsächsische Dichtung aus seiner Geschichte aus und behandelt diese und die anglonormannische nur kurz in je einem Kapitel. Dagegen steht die englische Dichtung nach Stoffen, Ideen und Formen innerhalb des grossen Kulturkomplexes der Völker, die dem System der lateinischen Christenheit angehören, und so zieht Courthope auch die anderen Literaturen, besonders die französische und italienische, in seine Betrachtung hinein. Vom Altertum ausgehend schildert er den Verfall des klassischen Geschmacks zugleich mit dem Untergange des römischen Bürgergeistes, den Charakter der spätlateinischen Literatur und den Einfluss des Christentums, das Entstehen einer neuen Mythologie und Sage unter den neugebildeten Völkern und die Gestaltung ihrer Poesie unter dem Einflusse des Lehnswesens, der Scholastik und der Kultur des Orients. Er behandelt später in derselben umfassenden Weise die Bewegung der Frührenaissance, deren Wirkung er in der Poesie Italiens, Frankreichs und Englands verfolgt. Sie ist ihm vor allem eine politisch-soziale Bewegung, ein Auflehnen gegen den Feudalismus und die Scholastik, und das Studium der griechischen und lateinischen Klassiker erscheint ihm nur als eine Folge, nicht als Ursache derselben. Und ebenso leitet er die Geschichte der neueren englischen Poesie ein durch eine Darlegung der staatlichen und gesellschaftlichen Zustände Europas am Anfange des 16. Jahrhunderts, durch die Schilderung der Renaissance in Italien und der Reformation in Deutschland und ihrer Einwirkung auf die Literatur in Spanien, England und Frankreich. So entwickelt er im grossen den Gang der Ideen, die der Literatur Stoff und Richtung geben. Diese allgemeinen Kapitel sind wahre Meisterwerke vergleichender kultur- und literarhistorischer Behandlung, die eine umfassende Kenntnis der Einzelerscheinungen mit einer hervorragenden Fähigkeit verbinden, sie in ihrer typischen Bedeutung zu erkennen und lichtvoll zu gruppieren. Vielleicht könnte man hier und da, so bei der Besprechung der Frührenaissance in England, einwenden, dass der Ver-

fasser den politisch-sozialen Umwälzungen eine zu ausschliessliche Bedeutung beilegt und die idealen Einwirkungen, die erwachende wissenschaftliche Forschung an den Universitäten und die Denkarbeit grosser Männer mit Unrecht übergeht. Glänzend ist auch die Darstellung der Entwicklung der Dichtungsgattungen und -formen, der Allegorie, die Courthope in ihrem Entstehen bis auf Platos Ideenlehre zurückführt, des Dramas, bei dem er zwar nichts neues beibringen kann, aber mit grosser Klarheit die Etappen der Entwicklung darlegt, der volkstümlichen Ballade, die er im wesentlichen als eine Anpassung des literarischen Romans des Mittelalters an den Volksgeschmack durch die Spielleute auffasst, des idealistischen Romans und der Schäferdichtung, deren Gang er von den Idyllen des Theocrit bis auf Sidneys *Arcadia* verfolgt. Dasselbe gilt von der Entwicklung des Stils und der metrischen Formen. Wie erschöpfend und klar ist z. B. die Darstellung des Euphuismus in seiner Entstehung, seinem Wesen und seiner Bedeutung für die englische Literatur! Und wie Courthope in diesen Betrachtungen immer auf die letzten politisch-sozialen Ursachen zurückgeht, so leitet er ebenso folgerichtig die Veränderungen der metrischen Formen von der Entwicklung der Sprache durch organische Umbildung und fremden Einfluss ab.

Dies sind die grossen Vorzüge der Courthopeschen Literaturauffassung. Ihre Schwäche liegt auf der persönlichen Seite. Das Vorherrschen des entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunktes bewirkt, dass ihre Behandlung oft z. B. bei Lydgate in mehrere Kapitel zerrissen wird oder der Betrachtung einer dichterischen Form, z. B. der Allegorie, untergeordnet wird, die bei ihnen doch nur etwas Äusserliches, Nebensächliches ist (Dunbar, Gavin Douglas, Skelton). Und auch da, wo die Bedeutung eines Dichters eine zusammenhängende Behandlung erfordert und erlangt, gewinnt das Bild desselben bei Courthope kein wirkliches Leben. Man vergleiche z. B. die Besprechung Chaucers bei Courthope und bei ten Brink! Jener sieht in Chaucer den Vertreter allgemeiner und nationaler geistiger Strömungen und Ideen, auf deren harmonischer Vereinigung sein grösster Ruhm beruht. [1]) Dieser schildert uns vor allem den lebendigen

[1]) Einmal nennt er die Poesie Chaucers sogar „*The high-water mark of the movement in the direction of municipal self-government among the middle classes*" (I, 304). Dies zeigt so recht die einseitige Übertreibung des politischen Standpunktes. Denn, wenn das einen Sinn hat, so kann es nur bedeuten, das Chaucer ein Vertreter des aufstrebenden Bürgerstandes ist, und das läßt sich von Shakespeare, Milton, Pope u. a. ebenso gut sagen, wie in dem Schützling Johann v. Gents, dem Dichter des Buches von der Herzogin, des höfischen Hochzeitsgedichtes „*Das Parlament der Vögel*" etc.



Menschen, der in seinen Dichtungen seine inneren Erfahrungen, seine Kämpfe, sein Hassen und Lieben, kurz seine „grosse Konfession" niedergelegt hat. Daher sucht er überall die Verbindungen zwischen seinen Dichtungen und seinen Lebensschicksalen herzustellen, versenkt sich liebevoll in seine Persönlichkeit wie in seine Werke und lässt uns ihren Duft, ihre intimste Kunst durch eine feinsinnige Kritik nachempfinden. Hierbei bleibt natürlich manches fraglich und hypothetisch, aber dennoch möchte man bei wirklich hervorragenden Künstlern dieser letzteren Literaturbetrachtung den Vorzug geben. Ähnlich verfährt Courthope bei der Charakteristik anderer hervorragender Dichter. Gegenüber jeder persönlichen Deutung verhält er sich ablehnend und skeptisch. Dieser Standpunkt hat im allgemeinen gewiss seine Berechtigung, denn auf keinem Gebiete hat die ungezügelte Phantasie der Literarhistoriker wohl so gesündigt, wie auf dem der biographischen Deutung poetischer Werke. Wenn aber Courthope z. B. die unter dem Titel *Astrophel and Stella* erschienenen Sonette Sidneys als blosse dichterische Übungen betrachtet, so spricht doch die Gluthitze persönlicher Leidenschaft, die sie atmen, dafür, dass sie, wenn auch nicht alle autobiographischen Dokumente, doch im allgemeinen als Ausfluss wirklicher Empfindungen und Erfahrungen gelten müssen. Auch das Bild Spensers, das Courthope entwirft, entbehrt der Wärme und Lebenswahrheit. Und endlich scheint es manchmal, als ob der weite Blick, mit dem er die grossen Erscheinungen der Weltliteratur umfasst, ihm die näheren Beziehungen innerhalb der englischen Welt etwas verhülle. Der Einfluss Ariosts auf Spenser, der Macchiavells auf Marlowe ist unleugbar, aber sollte nicht Courthope beide überschätzen und manches darauf zurückführen, was sich naturgemässer aus den zeitlichen Verhältnissen erklärt, aus den beide Dichter hervorgegangen sind?

Wie es aber auch sein mag, jedenfalls sind diese Einseitigkeiten nur die Kehrseite der grossen Vorzüge des Werkes. Wer sich nicht damit begnügt, die Menge der Einzelerscheinungen bloss zu registrieren oder zu beschreiben, sondern sie methodisch zu erfassen und zu begreifen sucht, dem wird natürlich manches entgehen und anderes nur von einer Seite erscheinen. Die Fülle des Lebens lässt sich in kein System, auch nicht das umfassendste, ganz einfangen. Aber der Versuch muss doch gemacht werden, wenn die Literatur g e s c h i c h t e etwas anderes sein will als ein Chaos von Namen, Zahlen und Büchertiteln, ein *catalogue raisonné* und oft *illustré* oder im besten Falle eine glänzende Literatur b e s c h r e i b u n g, wenn sie eine wissenschaftliche Disziplin werden soll. Und Courthopes

Geschichte der englischen Poesie ist ein solcher Versuch im grossen, unternommen und durchgeführt mit einer bewundernswerten Energie in der Beherrschung und Anordnung des gewaltigen Stoffes.

Den beiden ersten Bänden des Werkes sind nach einer längeren Unterbrechung, die der Verfasser durch die Übernahme neuer Pflichten als Professor der Poesie in Oxford erklärt, am Schlusse des vorigen Jahres zwei neue gefolgt, von denen der dritte die epische und lyrische Poesie, der vierte die dramatische bis Dryden einschliesslich fortführt. Ich werde auf diese später zurückkommen.

Myslowitz i. Schl.

Besprechungen.

MARIE DE FRANCE. Seven of her Lays done into English by Edith Rickert; with designs by Caroline Watts. London, David Nutt, 1901. 199 S. 12°.

MORIEN. A Metrical Romance rendered into English prose from the Mediæval Dutch by Jessie L. Weston; with designs by Caroline Watts. London, David Nutt, 1901. 152 S. 12°.

Von den anmutigen *Lais* der anglofranzösischen Dichterin Marie de France hatte Jessie E. Weston in der Sammlung *Arthurian Romances unrepresented in Malory's Morte d'Arthur* schon einige in englischer Prosa mitgeteilt; in dem ersten der beiden vorliegenden Bändchen erhalten wir nun die Geschichten von Guigemar, Le Fraisne, Le Dous Amanz, Yonec, Laüstic, Chievrefueil und Eliduc in ziemlich wortgetreuer Übersetzung, doch zugleich auch in einem dem romantischen Inhalt und Vorstellungkreis trefflich angepassten Prosastil; dazu eine orientierende Einleitung über Marie de France und Anmerkungen zu den einzelnen Erzählungen, vornehmlich fussend auf Warnkes in zweiter Auflage (Halle 1900, Suchiers *Bibliotheca Normannica* III.) erschienener Ausgabe der Lais. Besondere wissenschaftliche Ergebnisse sind nicht angestrebt, aber das niedlich ausgestattete, mit Vignetten und einem Titelbilde (zu Yonec) von Caroline Watts geschmückte Büchlein wird sich nicht nur für recht weite Kreise von Liebhabern echter Poesie empfehlen, sondern auch manchem näheren und ferneren Fachmann willkommen sein. Die moderne literarische Richtung in England, die dauernd wirksamen Denkmäler mittelalterlichen Dichtung in ansprechenden und auf ernstwissenschaftlichen Arbeiten aufgebauten Popularisierungen herauszugeben, ist eine besonders erfreuliche Erscheinung unserer Zeit, sehr im Gegensatz zu früheren Versuchen auf diesem Gebiete, über die der Fachmann oft recht betrübt den

Kopf schütteln mochte. Kein geringerer als Skeat hat ja Chaucer so popularisiert, und jetzt auch *Piers Plowman* von diesem Gesichtspunkte aus in der Arbeit, und die unverwelklichen Blüten anglofranzösischer Fabeleien der Marie de France verdienen dies Interesse kaum viel weniger; so sei denn das anspruchslose hübsche Büchlein mit Dank begrüsst und wärmstens empfohlen.

Das zweite der vorliegenden Bändchen, No. IV der *Arthurian Romances unrepresented in Malori's Morte d'Artur* bringt uns den mittelniederländischen Roman von *Moriaen* (herausgeg. von Jan te Winkel, s. Gaston-Paris, *Histoire litt. de la France* XXX, 247—254, Pauls *Grundriss,* II, 1, 459, und Jonckbloet), den die niederländischen Forscher wohl geneigt sind für eine Originaldichtung anzusehen, während Gaston Paris für eine französische Quelle ist. Die wegen der mannigfachen Einzelzüge etwas komplizierte Quellenfrage lässt sich ohne Zurückgehen auf die Originaltexte nicht erörtern, und so kann vorliegende englische Übersetzung der Forschung auch nur mittelbar dienen; aber die Bekanntschaft mit der interessanten und nicht jedem leicht zugänglichen Dichtung kann sie gleichwohl in dankenswerter Weise vermitteln. So ist also auch dies zierliche Büchlein, das sich in seiner handlichen Form und bei dem billigen Preise an weitere Kreise wendet, bestens zu empfehlen.

Köln a. Rh. A. Schröer.

Arabische Schattenspiele von Dr. *ENNO LITTMANN,* mit Anhängen von Professor Dr. *GEORG JAKOB.* Berlin, Mayer & Müller 1901. III u. 83 S.

Das Schattenspiel hat seinen Namen von dem zugehörigen Apparate, farbigen, transparenten Figuren, welche mit Stäbchen von hinten gegen einen weissbespannten und erleuchteten Schirm gedrückt und so von dem Spieler bewegt werden, während das Publikum in einem verdunkelten Raume vor dem Schirme sitzt. In Japan, China und Indien findet sich das Schattenspiel schon im 11. Jahrhundert. Der älteste Schattenspielertext ist in Indien aus dem 12. Jahrhundert nachgewiesen. Im türkischen und arabischen Schattenspiele ist der Apparat der gleiche, was m. E. entschieden auf ostasiatischen Ursprung weist, wenn derselbe auch zur Zeit noch nicht





sicher nachgewiesen werden kann. In der osmanischen Literatur taucht das Schattenspiel zuerst im 17. Jahrhundert auf, gedruckte Texte sind erst seit etwa zwanzig Jahren bekannt geworden; für das arabische Schattenspiel haben wir bereits Zeugnisse aus der Zeit Saladins. Im 17. Jahrhundert kam das Schattenspiel auch nach Europa. Am Weimarer Hofe wurde zu Goethes Geburtstage 1781 *Minervas Geburt, Leben und Taten,* am 24. November *Das Urteil des Midas* mit chinesischen Schatten gegeben. Einen umherziehenden Schattenspieler erwähnt Goethe in einem Briefe an Kestner vom 24. August 1773, und im *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* (1774) lässt er einen solchen auftreten.

Um die Kenntnis der arabischen und türkischen Schattenspiele, ihr Wesen und ihre Geschichte, hat sich besonders der Erlanger Orientalist Georg Jakob verdient gemacht. Einer seiner fruchtbaren Arbeiten — *Das Schattentheater in seiner Wanderung vom Morgenland zum Abendland.* Vortrag, gehalten bei der Philologen-Versammlung zu Strassburg am 4. Oktober 1901. Berlin, Mayer & Müller 1901 — sind die oben erwähnten Einzelheiten entnommen. So sind auch die vorliegenden Texte von einem Schüler Iakobs gesammelt. Sie haben die nächste Verwandtschaft mit den Volksstücken unserer Kasperle- und Hänneschentheater. Man freut sich an Wortspielen und naiven Verwechslungen, es wird viel geschimpft und viel geprügelt. Der Wert dieser Texte ist, abgesehen von dem Philologischen, in erster Linie ein kulturhistorischer.

Giessen. Fr. Schwally.

Abhandlungen.

Das Fortleben der horazischen Lyrik.

Von

Eduard Stemplinger.

a) Horaz in der Weltliteratur.

C. v. Reinhardstöttner veröffentlichte 1886 ein Buch, das grosse Hoffnungen weckte: *Die klassischen Schriftsteller des Altertums und ihr Einfluss auf spätere Literaturen. I. Plautus.* Leider blieb es bei diesem einen vielversprechenden Versuch. Seitdem hat die junge Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte zielfreudig Baustein an Baustein gefügt, und mancher antike Dichter und Prosaiker wie Ovid, Vergil, Catull, Cicero, Seneca ward in seinem Nachwirken erörtert. Horaz blieb merkwürdigerweise so ziemlich ausser Besprechung. Ist dessen Fortleben schon erschöpfend behandelt? [1]) Oder verlohnt sich die Ausarbeitung einer solchen Aufgabe nicht? Beides ist entschieden zu verneinen.

Während die griechischen Schriftsteller im Laufe des Mittelalters so ziemlich in Vergessenheit gerieten und ihnen das Zeitalter der Renaissance ein wirkliches Wiederaufleben bedeutet, ist die römische Literatur zu keiner Zeit, selbst nicht in den düstersten Tagen der Ignoranz, diesem Los verfallen. Das verhütete schon der Umstand, dass das Lateinische die Sprache der Gebildeten, der Schulen, Tribunale, Höfe, Kanzleien und der Kirche war.

---

1) Über die Vorarbeiten vgl. meine Studien über *Das Fortleben des Horaz, (Blätter für das Gymnasiumschulwesen* 1902 S. 357 ff.).



Unter den römischen Dichtern erhielt sich neben Vergil und Ovid immerhin Horaz am besten. Dies bezeugen die Handschriften. Während wir z. B. von Velleius, dem 1. Teil der Annalen des Tacitus, der 5. Dekade des Livius, nur je eine Handschrift kennen, besitzen wir von Horaz etwa 250! Dies bezeugen die Tausende von Zitaten, die seit dem Augusteischen Zeitalter bis ins 13. Jahrhundert in fast ununterbrochener Reihenfolge sich vorfinden.[1]) Indes blieb nicht der ganze Horaz in der Flucht der Zeiten lebendig: schon zu Dantes Zeit war dessen Lyrik nahezu verschollen, man kannte und zitierte fast nur mehr den „Ethiker" [2]). Hierin einen Umschwung herbeigeführt zu haben, ist das Verdienst der Humanisten. Petrarca war der erste, der den Lyriker und „Ethiker" Horaz wieder gleich einschätzte. Und gar bald arbeiteten die neulateinischen Poeten Italiens, Hollands, Deutschlands und Polens mit Feuereifer nach der Schablone des Venusiners, von Sannazaro und Konrad Celtes an bis zu den letzten Ausläufern, Sarbiewski in Polen, Balde in Bayern und Rettenbacher in Österreich.

Langsamer vollzog sich die Umwertung des Geschmacks bei den einzelnen Nationalliteraturen, wie uns schon die Geschichte der Horazübertragungen bezeugt.[3]) Frankreich gibt die erste Odenübersetzung. Ist das nur ein zufälliger Vorsprung? Keineswegs; die literarischen Verhältnisse in Frankreich drängten darauf hin, den römischen Lyriker zu französieren. Unter den Auspizien Katharinas von Medici hatten sich sieben Dichter — die sogenannte Plejade — mit dem ausgesprochenen Zwecke zusammen-

1) Gesammelt bei Haupt, *Opuscula* III S. 47 ff.; Hertz, ***Analecta ad carminum Horatianorum historiam*** (Breslau 1876—82); Manitius, ***Analecten zur Geschichte des Horaz im Mittelalter*** (Göttingen 1893) und in den *Nachträgen*, ***Philologus*** 61, S. 460 ff.; übersichtlich geordnet in der grossen Horazausgabe von Keller-Holder[2] (Leipzig 1899).

2) In einer statistischen Tabelle, die Edw. Moore, ***Studies from Dante*** (Oxford 1896) S. 197 ff. auf Grund der Analekten von Manitius entwirft, ist ersichtlich, dass die Zitierung horazischer Oden und Epoden (I) immer mehr zu Gunsten der hexametrischen Dichtungen (II) zurücktritt.

saec.	I	II
VIII	48	72
IX–X	55	91
XI	54	127
XII	77	520
XIII	16	229

3) Die erste Uebersetzung der hexametrischen Gedichte und Oden des Horaz erschien in Frankreich 1549 von Fr. Habert bezw. 1579 von J. Mondot, in Italien 1559 von L. Dolce bezw. 1595 von G. Giorgino, in England 1567 von Drant bezw. 1625 von T. Hawkins.

getan, durch Verschwisterung der antiken und heimischen Literatur die französische Sprache und Dichtung zu läutern, zu verfeinern und zu vervollkommnen. Du Bellay gab in seiner feurigen, überschäumenden *Deffense et illustration de la langue françoyse* (1549) die Parole „Jungfrankreichs" aus. Neben Pindar, Anakreon, Homer, Vergil, Tibull wurde namentlich die Odendichtung des Horaz gepflegt. Pelletier hatte die jungen Geister darauf hingewiesen, Ronsard führte neben Du Bellay die horazische Ode in der französischen Literatur ein. [1]) Die Lieder Ronsards wurden allenthalben gesungen, wie s. Z. die Oden des Horaz. Kein Wunder, wenn das Interesse für den vorbildlichen Sänger immer reger wurde, bis eine vollständige Übersetzung der horazischen Lyrik dem literarischen Zeitgeschmack genügte. Und so erschien denn noch zu Ronsards Lebzeiten eine ganz prächtige Übertragung sämtlicher Werke des Römers. Damit sollte Horaz völlig mit der französischen Literatur verschmolzen werden. Horaz wurde seither nirgends häufiger übersetzt wie in Frankreich. Malherbe, Regnier, Boileau, Deshoulières, La Fontaine, Corneille, Racine, Molière, Voltaire, J. B. Rousseau, Bertin, Chaulieu, La Fare, Le Brun, A. Chénier, Musset u. a. bildeten sich an ihm, ahmten ihn nach, übersetzten ihn gelegentlich. [5])

Indes ist damit der mächtige Anstoss und Einfluss der Ronsard'schen Schule nicht erschöpft. Gerade als Malherbe in Frankreich mit herber Strenge die Lorbeeren Ronsards zerzauste, fand dieser in deutschen Kreisen Bewunderung und Nachahmung. Die deutsche Renaissancebewegung ging von Heidelberg aus. Dort hatte schon 1456 P. Luder die ersten Vorlesungen über Horaz gehalten; dort hatte sich um den vielgereisten, formgewandten Paulus Melissus ein Kreis von jungen Stürmern gesammelt, in dem heissen Bemüh'n, der „deutschen Muse und Poeterei Kleinod von Griechen und Römern zu gewinnen". Weckherlin, der bedeutendste Dichter und Kenner des Auslands, trat bald gegenüber dem ehrgeizigen, weltgewandten und geschmeidigen Opitz in den Hinter-

---

4) Vgl. Chamard *(Revue d'Histoire littéraire de la France* 1899 S. 21—54). In den *Oeuvres poét.* (Paris 1547) des Pelletier finden sich (Fol. 59 u. 61) Anlehnungen an die horazischen Oden II 16, I 31 u. ep. 2. — Vgl. ferner meine Spezialuntersuchungen: *Ronsard und der Lyriker Horaz (Zeitschr. für franz. Spr. u. Lit.* 1903 S. 70 ff.) und: *Du Bellay und Horaz Archiv f. d. Stud. d. n. Spr.* 1904 S. 80 ff).

2) Die Nachweise im einzelnen wird mein fast druckfertiges Werk über *das Nachleben des Horaz* bringen.



grund. Beide holten sich Motive aus Ronsard, beide bekannten sich zu dessen Theorien. Opitz zudem verkündigte in seiner *Poeterey* das neue Programm der neudeutschen Schule. Wie Du Bellay und Ronsard empfiehlt Opitz den Anschluss an die alten Dichter, um die deutsche Poesie, die verroht und unbeholfen geworden war, durch die Alten zu läutern, zu verfeinern und zu vervollkommnen.[1]) Von Opitz ging die Bewegung über auf dessen Landsmann Tscherning, auf Fleming, den Opitz selbst ermuntert hatte, und S. Dach, der „den Ausbund und Begriff aller hohen Kunst und Gaben der Weisheit der Alten" hoch verehrte. Sie alle holten sich Gedanken aus Horaz, ahmten einzelne Oden nach, benützten seine Einkleidungen und verschmolzen das Fremde mehr oder minder geschickt mit den eignen Poesien.

Unterbrochen von den Dichtern der sogenannten zweiten „schlesischen Schule", die mehr an Ovid und namentlich die schwulstige Manier des Italieners Marini sich anlehnte, tritt der horazische Einfluss erst wieder bei den Ausläufern der Opitz'schen Schule hervor, den Anakreontikern Homburg, Schirmer, Schwieger, dem vielgeschwätzigen Triller und J. U. König, der dem unglücklichen, aber nicht schuldfreien Günther den Posten eines Dresdener Hofpoeten weggeschnappt hatte. Als Bewunderer Boileaus waren zugleich Nachahmer Horazens die sogenannten Hofpoeten Wernicke und Canitz, ferner Drollinger und Mich. Richey.

Hiermit wäre im Grossen die erste Etappe des horazischen Einflusses gewonnen. Fassen wir das Verhältnis des Horaz zu den genannten Dichtern zusammen, so ist zu bemerken, dass von einer Vertiefung, einer Durchdringung der horazischen Gedanken keine Rede ist; in der Hauptsache wird Horaz wie die andern antiken Vorbilder nur zum Zierat der eigenen Poesie benutzt. Horaz ist ein klassisch-ideales, unerreichbares Vorbild, das man höchstens übersetzend zitieren oder paraphrasieren kann, dem man aber noch nicht nachahmend es gleichzutun wagt.

Dasselbe tastende Versuchen zeigt sich in den metrischen Bestrebungen. Die horazischen Metren, besonders die sapphische und alkäische Strophe, waren in der religiösen und Humanistenpoesie heimisch geworden. Im 16. und 17. Jahrhundert versuchte auch die deutsche Metrik, sie nachzuahmen oder wohl selbst ähnliche zu erfinden.[5]) Auch Fleming, Gry-

1) Vgl. meine Stüdie *M. Opitz und die Antike* ((*Bl. f. Gymnasialschulwesen* 1905 S. 177 f.).

5) Vgl. Cholevius, *die Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen* (Leipzig 1854—56), I S. 365 ff; besonders E. Brocks, *Die sapphische Strofe und ihr Fortleben im lat. Kirchenliede des Mittelalters und in der neueren deutschen Dichtung* (Progr. Marienwerder 1890).

phius, Tscherning, Zesen gebrauchten ausnahmsweise horazische Masse. Aber es blieb zumeist bei den mangelhaften Versuchen. Die horazische Metrik mit der deutschen zwanglos zu verbinden, dazu fehlte es noch an allen nötigen Vorbedingungen. Interessant sind die in den ursprünglichen Massen übersetzten Oden des Horaz von Schävius bei Morhof, die aber doch nur ad hoc, d. h. vom Standpunkt des Theoretikers aus, so übertragen wurden. Man vergleiche damit die unglücklichen Versuche N. Rapin's u. a., die metrisch-quantitierenden Verse in die französische Literatur einzuführen. (Vgl. Stengel in Gröbers *Grundriss* II 1 S. 6.) Sonst übersetzte man Horaz in den landläufigen Reimversen.

Das Verdienst gebührt Opitz-Weckherlin, Horaz in die deutsche Literatur eingeführt zu haben. Es ist lächerlich, diesem Zeitalter es zu verübeln, wenn es sich mit fremden Federn schmückt. Selbst die grössten Geister bildeten sich vor der Reife an fremden Mustern; an guten Vorbildern lernt der Schüler . . . Von nun ab bewirkten verschiedene Umstände, dass die horazische Poesie sich nicht mehr wie ein überflüssiges oder überwucherndes Schlingkraut am Baume deutscher Dichtung emporrankte, sondern dass sie als Edelreis ihm eingepfropft, bei vermischten Säften edlere Früchte reifen liess . . . . .

Zunächst fällt ins Gewicht, dass die Schulen sich mehr und mehr des Venusiners annahmen. Hatte man selbst auf den Universitäten — Heidelberg ist eine rühmliche Ausnahme — Horaz zu lesen ganz vernachlässigt,[6]) so ist es um so erfreulicher, im 16. Jahrhundert einen Umschwung verzeichnen zu können. An Stelle des Prudentius u. a. trat wieder Horaz. Das ersehen wir aus einer Brandenburgischen Schulordnung d. J. 1564, einer kursächsischen von 1580 u. a., so dass es in der Waldecker Schulordnung vom Jahre 1704 heissen kann: „In der Poesie ist Virgilius und Horaz in den meisten Schulen accipieret."[7]) In den Schulen pflegte man neben Nachbildungen, den sog. Parodien[8]) auch deutsche Versionen, wie die Dresdener Horazübersetzung vom Jahre 1656 (unter der Leitung von J. Bohemus von 30 Schülern gefertigt) zeigt.

---

6) Vgl. die Lektionsverzeichnisse von Prag (1366), Oxford (1449), Ingolstadt (1472), Wien (1389), die Raumer *(Geschichte der Pädagogik* IV S. 274 f.), abdruckt!

7) S. Eckstein, *Lat.-griech. Unterricht*, hrsg. von Heyden (Leipzig 1887) S. 274 ff.

8) S. unten 3. Abschnitt!

Andererseits sorgten auch schon Chrestomathien für die Popularisierung schöner Gedanken aus Horaz, so die *Silvae morales* von J. Badius (1492), die *Apologi Horatiani* (1598), *Humanistarum curta supellex* von S. de Haze (1661) u. a.

Gottsched bedeutet für die deutsche Literatur einen unschätzbaren Gewinn: seine Pedanterei, Steifheit, Korrektheit, Lehrhaftigkeit wirkten befreiend auf die produktiven Geister. Sein einseitiges Hervorheben von der „Lehrbarkeit der Poesie" verhalf den Verfechtern der „Einbildungskraft" zum Siege. Dazu kam die Zeitströmung: der herrschende Pietismus begünstigte dessen Antagonisten; die Aufklärung, die in Frankreich von Voltaire und den Enzyklopädisten ausstrahlte, Materialismus und Hedonismus fanden unvermerkt Eingang. Neben der französischen Literatur hatte auch die englische in Deutschland Einfluss gewonnen. Shakespeare, Spenser, Milton, Dryden, Pope und noch eine Menge anderer Poeten des 17. und 18. Jahrhunderts liessen sich von Horaz stark inspirieren; ihre Vorliebe für die Antike trug sich auch auf ihre deutschen Nachahmer über. Friedrich der Grosse sprach und schrieb französisch; aber damals trieb die deutsche Poesie wieder einmal frische Triebe. Der Humanismus, der Jahr um Jahr in der Stille gekeimt, blühte nun fröhlich auf in einem jungen Geschlechte. Was Opitz nicht vermocht, der Reaktion gegen den zweiten Schulmeister deutscher Poeterei gelang's.

Gottsched selbst übersetzte Horaz, ebenso wie seine geistreiche Gattin; er empfahl auch zur Übung derartige Exerzitien; er verziert auch dann und wann mit einem horazischen Gedanken seine Verse, noch ganz nach der Weise des „gelehrten", kenntniszeigenden Dichters. Unabhängig von Gottsched, im Gedanken Rousseaus, aber im Geleise der Engländer dichtet Haller, der ebenso wie sein Landsmann Drollinger gelegentlich horazische Sentenzen einzustreuen nicht verschmäht.

Aber all diese ernsten, mit der Form noch ringenden Poeten — Haller, Drollinger, Weichmann, Richey, Wilkens u. a. überflügelt ein Mann, dessen Fahne bald Ungezählte nachströmen. Ein Lebemann, ein Vielbelesener, mit der leichten ‚raillerie' der zeitgenössischen Franzosen gleich vertraut wie mit den ernsteren Poesien der Engländer, wusste sich Hagedorn ganz in die Rolle des genussfähigen und leblustigen Römers zu finden. Wein und Liebe, heiterer Lebensgenuss, frohsinniger Optimismus, leichtlebige Sorglosigkeit sind ihm aller Weisheit und Tugend A und Ω. Der Anakreontismus, zumeist mit der ‚sokratischen Weisheit' ein drittes bildend — den weltfreudigen Optimismus — wird jetzt die Lebensanschauung eines ganzen Menschenalters. Man flieht die Sorgen der Grossen und Reichen,

findet die Zufriedenheit nur in der Hütte des Wunschlosen. Rousseaus Lehren liegen in der Luft. Hatte man früher die Grossen der Erde umschmeichelt, jetzt bedauert man sie. Dem Pietisten setzt man den heiteren, vernünftigen, goldenen Mittelweg des Horaz entgegen. Hatten in Frankreich die Spötter auch den Venusiner als leichtsinnigen Zechbruder, charakterlosen Verseschmied herabgesetzt, so war man auch in Deutschland dem römischen Dichter gegenüber freier geworden. Man klammerte sich nicht mehr ängstlich an das Original an, sondern versuchte, dessen Gedanken mit eigenen Worten auszudrücken. Horaz war nicht mehr überflüssiger Zierat oder Schminke, sondern integrierender Bestandteil der deutschen Anakreontiker geworden. Freilich war auch die deutsche Dichtersprache gelenkiger, gewandter, ausdrucksfähiger geworden . . . . .

Horazianer wie Hagedorn waren auch die „Bremer Beiträger" Gärtner, Ad. Schlegel, Ebert, Zachariae, E. Kleist, Blum, Giseke, Götz, Uz, Löwen, Ramler, Gerstenberg, Gleim, Lessing u. s. f. Verschiedene Horazianer — zum ersten Male Dichter — machten sich jetzt an das immer noch ungelöste Problem einer getreuen und zugleich deutschen Übersetzung des Römers. Während Solms-Wildenfels, Weidner, Breitenbauch, Junckheim-Uz-Hirsch die Oden immer noch in deutschen Reimversen übertrugen und dem Reim zu Lieb manch unhorazische Wendung einfliessen lassen mussten, übersetzte sie Gotth. Lange (1752) — abgesehen von Prosaversionen — zum ersten Male reimlos; man mag mit Lessing den Versuch zerzausen, Lange ist historisch wichtig: er knüpft an die Bestrebungen Drollingers an, bereitet Ramler und Klopstock vor.

Klopstock befreit die Sprache vom drückenden, herkömmlichen Reim, macht sie für freiere Rhythmen geschmeidig, weiss zum ersten Male die horazischen Metren zu meistern, und zwar, indem er sie mit eigenen Gedanken erfüllt. Er ist im stande, die Metrik des Römers auf deutscher Grundlage weiterzubauen und das Problem, vor dem das 17. Jahrhundert Halt gemacht, glänzend zu lösen. Und Ramler gebührt das unbestrittene Verdienst, zum ersten Male Horaz im Versmass der Urschrift möglichst getreu übersetzt zu haben (1769). An Nacheiferern fehlte es nun nicht mehr, bis Voss (1806) einen gewissen Höhepunkt erreichte.

Der deutsche Dichter hatte formell und inhaltlich die volle Selbstständigkeit gegenüber Horaz gewonnen. Er wagte es nun auch schon, über den Römer zu witzeln, ihn zu persiflieren und zu parodieren. Schon Hagedorn hatte diesen Ton angeschlagen, der dann bei Wieland und dessen

Kopisten Michaelis, Alxinger, Blumauer, Heinse, Thümmel bis herab zu Heine hundertfältig widerhallte.

Klopstock führte einen grossen Teil der Horazianer aus den Tändeleien, Spielereien, Frivolitäten mit gewichtigem Wort zurück zum Ernst, zu einer tieferen Weltanschauung, aus dem kosmopolitischen Nebel zurück zur Heimatliebe, zur Deutschheit . . . Er fand an den meisten ‚Stürmern und Drängern' und Mitarbeitern des deutschen Musenalmanachs Boie, Voss, Gotter, Lappe, Schlez, Kl. Schmidt, Seume, den beiden Stolbergs, Hölty, Miller u. a. begeisterte Fortsetzer und Verfechter seiner Theorien . . . Unter ihnen sind Hölty und Kl. Schmidt, der ja auch eine gelungene Übersetzung der Oden fertigte, die eifrigsten Nachempfinder des Horaz. —

In Herder fand Horaz einen ebenbürtigen Ästhetiker, der auch in den eigenen Dichtungen mit Vorliebe horazische Gedanken verwertete. [8a]) Aber bei ihm, wie bei Goethe und Schiller[8b]) ist schon die engste Verschwisterung der Antike mit dem deutschen Geiste eingetreten. Die Zeiten der nackten Herübernahme horazischer Verse, um das eigene Gewand herauszuputzen oder mit augenfälligen Beweisen der Belesenheit und Gelehrsamkeit zu verbrämen, sind gottlob vorüber. Aber der Einfluss der horazischen Lyrik ist damit keineswegs zu nichte. Wie wir bei Schiller und Goethe eine Menge Parallelen zu Horaz anmerken können, so auch bei den Romantikern, bei den Vossianern Baggesen, Moltke, Neuffer, Mahlmann, Matthison, Conz u. s. w., bei Schillers Ausläufern bis Hölderlin. Noch bei Geibel, Rückert, Hertz, Hamerling u. a. stossen wir noch auf horazische Reminiszenzen. Horaz ist den Modernen in Fleisch und Blut übergegangen. Wie Pitt[8c]) im House of Commons stürmischen Beifall gewann, als er eine seiner gewaltigsten Reden mit einem horazischen Zitate schloss, so konnte auch Bismarck[8d]) im deutschen Reichstag auf verständnisvolles Lächeln rechnen, wenn er seine Sprache bisweilen mit horazischen Reminiszenzen würzte.

Klopstocks Bemühungen sind auch auf metrischem Gebiet nicht fruchtlos geblieben. Trotz aller Gegnerschaft freuen sich die antik-hora-

---

8a) Vgl. meine Studie: *Herder und Horaz* (*Bl. f. Gymnasialschulw.* 1903 S. 705 ff.).

8b) Vgl. meine Studie: *Schiller und Horaz (Studien zur vgl. Literaturgesch. Schillerfestheft* 1905).

8c) Vgl. meine Studien *über das Fortleben des Horaz* (A. O. S. 499.)

8d) Vgl. H. Prutz, *Bismarcks Bildung, ihre Quellen und ihre Äusserungen* (1904), betr. Horaz übrigens nicht erschöpfend.





zischen Versmasse bis in unsere Tage stets vollkommenerer Pflege; es sei nur erinnert an Platen, Minckwitz, Salis-Seewis, Stolberg, Hölty, Wessenberg, Geibel, Gottschall (mit Reimstrophen, wie N. Rapin [1610]), Eckstein, Schönfeld, Leuthold, Lenau, Hamerling, Kopisch, Strachwitz u. s. w. —

Dieser knappe Überblick, der nur an den einzelnen Hochstationen länger weilte, zeigt uns den gewaltigen Triumphzug der horazischen Ode. Dass Horaz in erster Linie auf die Odendichter aller Nationen entschiedenen Einfluss ausübte, ist an und für sich erklärlich. So in Frankreich auf Du Bellay und Ronsard, J. B. Rousseau bis herab zu Musset, in England auf A. Cowley, Dryden, Al. Pope, in Italien auf Fantoni u. a., in Deutschland auf Klopstock, Ramler bis auf unsere Zeit. An seiner Form, seinem Inhalt bildeten sich alle. Aber Horaz wirkte auch auf die Lyrik im allgemeinen befruchtend ein und bisher ist der Bildungsgehalt, der aus des Römers Werken in unser Denken und Dichten übergeströmt ist, in seinem ganzen Umfange noch nicht annähernd festgestellt.

Es ist albern, wie Paul Albrecht es tat, Anklänge, Reminiszenzen, Nachdichtungen zu andern Dichtern als Plagiate zu brandmarken und boshaft anzumerken. Nur blinde Voreingenommenheit oder pathologische Zustände können zu einem solchen Verfahren führen. Wem aber der Werdegang eines einzelnen Dichters oder einer Literatur kein psychologisches Rätsel ist, der wird derlei Parallelen als etwas Selbstverständliches betrachten. Zu allem Übrigen können verschiedene Äusserungen hervorragender Geister den Zweifler auf die rechte Bahn weisen. Goethe sagt einmal: ‚Man sagt wohl zum Lob des Künstlers, er habe alles aus sich selbst. Wenn ich das nur nicht wieder hören müsste! Genau besehen sind die Produktionen eines solchen Originalgenies meist Reminiszenzen: wer Erfahrung hat, wird sie einzeln nachzuweisen wissen‘. Und ein ander Mal: ‚Man spricht immer von Originalität; nein, was will das sagen! Sobald wir geboren find, fängt die Welt an, auf uns zu wirken, und das geht so fort, bis ans Ende! Und überall! Was können wir denn unser Eignes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! Wenn ich sagen könnte, was ich alles grossen Vergangenen und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig‘. — Heine erklärt kurzweg: ‚Es gibt in der Kunst kein sechstes Gebot; der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material zu seinen Werken findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeisselten Kapitälern darf er sich aneignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt.‘



Ebenso aufrichtig, aber etwas spitzig bemerkt A. Chénier:

Un juge sourcilleux, épiant mes ouvrages,
Tout à coup, à grands cris, dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme; et, les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant.
Que ne vient-il vers moi? Je lui ferai connaître
Mille de mes larcins qu'il ignore peut-être.
Mon doigt sur mon manteau lui dévoile à l'instant
La couture invisible et qui va serpentant,
Pour joindre à mon etoffe une pourpre étrangère . . .

Auch La Fontaine spricht über diese heikle Sache in einem Briefe an Huet:

Quelques imitateurs, sot betail, je l'avoue,
Suivent en vrais moutons les pasteurs de Mantoue.
J'en use d'autre sorte; et me laissant guider
Souvent à marcher seul j'ose me hasarder,
On me verra toujours pratiquer cet usage.
Mon imitation n'est point un esclavage;
Je ne prends que l'idée, et les tours, et les lois
Que nos maîtres suivaient eux-mêmes autrefois.
Si d'ailleurs quelque endroit plein chez eux d'excellence
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté,
Tâchant de rendre mien et air d'antiquité.

Das Band, das Dichter und Literaturen aller Zeit verknüpft, wird nie zerrissen; Horaz aber ist eins der stärksten Bindeglieder.

---

b) Horaz im Roman und Drama.

In den *Rettungen des Horaz* eifert Lessing[9]) aufs heftigste gegen die „unwürdigen Anwendungen, die man von den Gedichten des Horaz auf den moralischen Charakter desselben oft genug gemacht hat. De la Chapelle fand mit seinen Liebesgeschichten des Catulls und Tibulls Nachahmer, so ein elender Schriftsteller er auch war". So ein Nachahmer La Chapelles war Joachim Meier von Perleberg, der „die Römerin Delia, das ist alle Gedichte des Poeten Tibullus und zum Teil des Horatius in einem kuriösen

9) *Werke* (Göschen) VIII S. 15.

Roman vorgestellet."[10]) In ähnlichem Sinne sind auch verfasst *Les Amours d'Horace* von P. J. de la Pimpie-Solignac.[11]) Dagegen beschenkte uns der feinsinnige Fr. Jacob[12]) mit einer heute noch recht ansprechenden kulturhistorischen Plauderei *„Horaz und seine Freunde"*, in welche die hervorragendsten Oden zwanglos verwoben sind.

Auch die Dramatiker suchten Horaz auf die Bühne zu verpflanzen. So fand Fr. Ponsard mit seinem anmutigen Einakter *„Horace et Lydie"*[13]) viel Beifall; auch die einaktige dramatische Plauderei von O. F. Gensichen *„Lydia"*[14]) wurde am 5. Februar 1884 mit grossem Beifall im Meininger Hoftheater aufgeführt. Den „Studenten Horaz" behandelt das Versdramolet von G. O. Trevelyan *„Horace at the University of Athens"*[15]) in gelungener Weise.

---

c) Parodien und Travestien zu Horaz.

Wunderlicherweise ist das Verhältnis horazischer Oden zur Parodie und Travestie bisher kaum berührt worden.[16]) Im Gegensatz zu Vergil und Catull blieb nach unserer Kenntnis Horaz von zeitgenössischen Parodisten verschont. Dem christlichen Humanismus blieb es vorbehalten, den römischen Lyriker zunächst auf eigentümliche Weise umzumodeln. Die Bewegung geht von der Schulstube aus, wie uns Buchholtz im Vorwort seiner Horazübersetzung (1643) belehrt: „ . . . habe ich meine Discipulos auch in diesem fürtrefflichen Poeten (d. h. Horaz) in Etwas an-

10) Frankfurt 1707.

11) Cologne 1728.

12) Berlin 1852; 1889² hrsg. von M. Hertz.

13) Paris 1850; deutsch von A. Friedmann *(Theater*, Berl. 1897² S. 43 ff.).

14) 1884. *(Deutsche Rundschau* 40 S. 278 ff.).

15) Cambridge 1861; damit wird wieder an die neulateinischen Schulkomödien angeknüpft, von denen uns R. Jahnke *(comodiæ Horatianæ tres*, Leipzig 1891) einige neu herausgab.

16) Einiges findet sich in den *Parodiæ morales Henr. Stephani et eiusdem centorum veterum et parodiarum utriusque linguæ exempla* (1575) S. 182 f., bei Flögel, *Geschichte des Burlesken* (Leipzig 1794) S. 211 ff. und dessen *Geschichte der komischen Literatur* I S. 349 ff.; Schweiger *Handbuch der klass. Bibliogr.* S. 463 verzeichnet verschiedene Sammlungen. *O. Delepierre, La parodie chez les Grecs, chez les Romains et chez les Modernes* (London 1870) bietet für H. gar nichts.

führen wollen. Und damit sie zu weiterem Fleiss erwecket würden, hab' ich das erste Buch, nachdem es innerhalb vier Wochen fruchtbar absolvieret, nicht allein durch andere Parodias, mehrenteils sacras imitieren lassen". So entstanden die zahlreichen Parodiae Horatianae [17]), die entweder die Oden christianisierten oder auf zeitgeschichtliche Ereignisse anwendeten. Die Hauptmasse dieser „Parodien", die keineswegs Travestien im landläufigen Sinne, sondern durchweg ernsthafte Ummodelungen sind, gehört dem 17. Jahrhundert an, jenen Zeitläuften, da auch Sarbiewski und Balde horazische Oden christianisierten, bis schliesslich Hardouin der ganzen Richtung die Krone aufsetzte, indem er „bewies", dass sämtliche Horazoden untergeschobene Machwerke von Mönchen seien, der ganze antike Apparat voll feiner Allegorien stecke . . . Mit dem 17. Jahrhundert erlosch diese Parodienepidemie; nur einzelne Nachläufer finden sich noch bis in die neueste Zeit. [18])

Indessen stossen wir in jenen Zeiten doch auch auf echte und rechte Parodien, wie der Übermut und die tolle Laune sie hervorbringen. So überträgt der witzige Cohausen [19]) c. I 27 auf das Tabakschnupfen, J. Balde [20]) wendet c. III 21 in humorvoller Weise auf den verderbenschwangeren Bierkrug an, der satirische Kästner [21]) travestiert c. I 3, 26 ff und D. Cordes [22]) parodiert c. I 8 und 9 in einer Invektive „auf das Manipulieren und Magnetisieren".

---

17) Meibom, *Parodiarum Horatianarum libri duo* (I u. II) (Helmstadt 1588); B. Exnerus, *Ethopœia Horatiana h. e in Qu. Horatii Flacci l. I carm. Parodiae* (Lips. 1601); J. Morellius, *Lyra plectri Horatiani aemula* (Paris 1608); J. O. Marianus, *Horatius Christianus* l. IV (Augsb. 1609); C. Cunradi *Ad Qu. H. Flacci odarum librum* I (u. II) *parodiae* (Olsnae Siles. 1609/10); M. J. Adami *Hor. Parodiarum* l. I. *illustres rerum maxime novarum historias complectens* (Heidelberg 1612); C. Cunradi *Parodiarum ad H. Melpomenem* (IV 3) *variorum auctorum et argumenti varii centuria prima* (Lips. 1614); G. Mundius, *Ὠδεῖον h. e. parodiae ad l. I. Horatii* (Nürnberg 1616); Ad. Melchior, *Parodiae et Metaphrases Horatianae* (Frankf. 1616); Th. Sagittarius, *Horatius prophanus pr. s. parodiae.* (Jena 1617); D. Hoppe, *Parodiae Horatianae, rebus sacris maximam partem accommodatae* (Stettin 1634), J. J. Hofmann, *Horatius Proteus* (Basel 1684); J. Henningii *Parodiae s. imitationes omnium carminum seu odarum, omnium tem epodarum* etc. *Qu. H. Flacci* (Lips. 1697).

18) F. Noël, *Poetica opuscula,* (Frankf. 1717) und J. F. Bergier, *Horatius Christianus seu Horatii odae a scandalis purgatae, a scopulis expeditae et sale Christiano conditae* (Salins 1886).

19) *Raptus exstaticus de pica nasi* (Amsterd. 1726) p. 55.

20) Ausg. von J. B. Neubig (München 1828) S. 39.

21) I S. 114 *(Ges. poet. und pros. schönwissenschaftl. W.* Berlin 1841).

22) *Neue Literatur und Völkerkunde* 1787, Sept.



Doch das sind lauter lateinische Parodien und Travestien. Von den deutschen Parodien findet sich manches in einzelnen Sammlungen[23]; ein gelungenes Parodienbüchlein neuerer Zeit verdanken wir Chr. Morgenstern[24]; ins Plattdeutsche übersetzte einzelne Horazoden Ad. Brandt[24a]), ins Oberbayrische der Verfasser dieser Studie[24b]; die besten und launischsten Travestien in der französischen Literatur veröffentlichte (1652) Ch. Beys[25] (anonym), die treffliche Streiflichter auf die Kultur und Geschichte des Mazarinzeitalters werfen.

Parodien zu einzelnen Oden sind begreiflicherweise sehr zerstreut. So travestiert G. Bürger[26] II 8, Hölty[27] II 4, II 3 und II 13. Auch Voss[28] verschmäht es nicht, auf Grund horazischer Verse nach Möglichkeit witzig zu sein. III 13 ist auf einen Meerschaumkopf umgedichtet; dann wagt er einen zweiten Versuch, „durch den Gang einer horazischen Ode (I 18) dem Rauchen etwas komische Würde zu verleihen“.

Die Mitarbeiter des *Wiener Musenalmanachs* bedienten sich im Zeitalter der josephinischen Aufklärung der horazischen Oden hauptsächlich zu tendenziösen Zwecken. So parodierte J. v. Alxinger[29] II 4, Beyermann II 14[30] in der Manier Blumauers; scharfe Angriffe auf Papst und Klöster enthält eine Parodie Ratschkys[31] II 14; ebenderselbe benützte auch noch II 19 zu einer äusserst scharfen, aber witzigen Invektive auf den Prediger Merz.[32]

---

23) J. Funck, *Das Buch deutscher Parodien und Travestien* (Erlangen 1840) II S. 298 ff.; manches bei J. S. Rosenheyn, *des Qu. H. Fl. Werke in gereimten Übersetzungen u. Nachahmungen* ... (Königsberg 1818, Bd. I.); K. J. Jördens, *Oden u. Epoden des H., nachgeahmt, parodiert, travestiert* (Görlitz 1817).

24) *Horatius travestitus, ein Studentenscherz* (Berlin 1897).

24a) *In Lust un Leed.* Plattdeutsche Ged. nebst Nachdichtungen zu Horaz von F. Stillfried. [Ad. Brandt] (Wismar 1896).

24c) Stemplinger, *Horaz in der Lederhos'n* (München 1905).

25) Vgl. m. Studie: Ch. de Beys: *Odes d'Horace en vers burlesques* (Zeitschr. f. frz. Spr. 1904 S. 266 ff.), vgl. ferner M. Cerutti, *Traduction libre ou plutôt imitation de trois odes d'Horace applicables au tems present* (Par. 1789); T. L. Grénus, *Imitations d'Horace et Poésies diverses* (Par. 1800). La Chabeaussière, *Horace, Poésies, imitation en vers* (Par. 1803).

26) (Kürschner) S. 58.

27) S. 106, 36, 122 (ed. Halm 1869).

28) III S. 9 u. 23 (*Ges. W.* Königsberg 1802).

29) II S. 164 f. (*Gedichte,* Wien 1817).

30) *Wiener Musenalmanach* 1790 S. 28.

31) II S. 50 (*Neuere Ged.* Wien 1805).

32) I S. 266 (*Gedichte* Wien 1791).

Ausserhalb Österreichs übten der Zittauer Michaelis in seiner Parodie auf II 18 [33]) und der einst vielgelesene, formgewandte M. Aug. v. Thümmel in seiner Travestie zu I 3 [34]) die harmlos launische Kunst. Man erinnere sich ferner der prächtigen Parodie Scheffels [35]) zu I 9 und der übermütigen Schelmereien zu I 22 von P. Möbius [36]) und dgl. mehr. [37])

Was aber bei all diesen Parodien und Travestien als Gemeinsames hervorzuheben ist: nirgends sind die Dichtungen des Horaz selbst Gegenstand des Spottes, etwa wie Euripides bei Aristophanes, die Romantiker bei Platen, oder Neuere bei Mauthner. [38])

d) Horazische Oden in der Musik.

Dass die horazischen Oden im Altertum gesungen wurden, [39]) steht ausser Zweifel. Ob aber die ältesten Kompositionen, die sich in unsere Zeit herübergerettet haben, [40]) noch Überreste antiker Musik sind oder nur Beweise klösterlicher Gesangsfreudigkeit, muss wohl bei unsern dürftigen Kenntnissen über die Musik des Altertums überhaupt unentschieden bleiben.

Dass aber die „Oden“ gesungen werden müssten, dieser Gedanke starb nie aus und fand in der Renaissance eine neue Weckerin. Wie man im 16. Jahrhundert in italienischen Gelehrten- und Künstlerkreisen aufs eifrigste bestrebt war, das antike Musikdrama wieder ins Leben

33) I S. 256 f. *(Poet. W.* 1780).

34) IV S. 62 (*Reise in die mittägl. Prov. von Frankreich* 1799).

35) *Frau Aventiure* S. 109 f.

36) Eichrodt, *Hortus deliciarum* II S. 18.

37) z. B. Rigolo in der Münchener *Jugend* 1902 S. 259 zu I 22; bei Funck (S. 109) sind Parodien zu I 5, II 3 und III 9 notiert; in der Berliner *Monatsschrift* 1783, S. 166 findet sich eine Parodie eines Ungenannten zu II 6, im *Teutschen Mercur* 1786, S. 260 zu II 19.

38) *Nach berühmten Mustern* (Stuttgart 1878; N. F. Leipz. 1880).

39) Über die Vortragsweise der Oden im Altertum vgl. man O. Jahn, *Wie wurden die Oden des Horatius vorgetragen?* (*Hermes* II S. 418 ff.) und Süss, *Zeitschr. f. österr. Gymn.* XXX S. 881 ff.

40) S. Coussemaker, *Histoire de l'harmonie au moyen âge* (Par. 1852) p. 102 u. fasc. X u. XXXVIII (zu IV 11 u. I 33, aus dem 10. Jahrh.); P. Eickhoff, *Eine aus dem Mittelalter überlieferte Melodie zu Hor.* III 9 *nebst dem Bruchstück einer solehen zu* III 13 (*Vierteljahrsschr. f. Musikwissensch.* VII (1891) S. 108—115)

zurückzurufen — Bestrebungen, die zwar fehl gehen mussten, aber dafür eine neue Kunstgattung, die Oper, schufen —, so förderten einzelne deutsche Meister des polyphonen Gesanges auf die Anregung des „deutschen Horaz", Konrad Celtes, hin die Idee, den antiken Odengesang wieder in die Praxis zu überführen.[41])

Ren Reigen eröffnet der Augsburger P. Tritonius,[42]) der zu 22 verschiedenen Versmassen horazischer Oden und Gedichten anderer Römer vierstimmige Gesänge komponierte (1507). Ihm folgten die Vertonungen eines sonst unbekannten Michael[43]) (1526), ebenfalls *modis ad inventutem exercerdam eleganter factis.* Zu voller Bedeutung kamen indes diese Odengesänge erst, als Isaaks berühmtester Schüler, L. Senfl, das Jugendwerk des Tritonius umarbeitete beziehungsweise neu harmonisierte (1534).[44])

Diese neue Art fand allenthalben Anklang und Nacheiferung. So finden wir in gleicher Weise I 6 im *Tetrachordum Musices* des J. Cocleus[45]) verarbeitet (1511); auch Ben. Duce soll nach einer Mitteilung Gesners in ähnlicher Weise für die studierende Jugend Ulms Horazoden drei- und vierstimmig vertont haben[46]) (1539). Zur selben Zeit, kurz vor seinem Tode (1537) komponierte auch der ehemalige Hoforganist Kaiser Maximilians I., Paul Hofhaimer[47]), 19 Oden des Horaz, durchweg unabhängig von seinen Vorgängern. Ferner setzte der Schweizer

---

41) Vgl. die treffliche Studie von R. v. Liliencron, *Die horazischen Metren in deutschen Compositionen des 16. Jahr.* (ebenda III (1887) S. 26 ff.).

42) *Melopoiae sive harmoniae tetracenticae super XXII genera carminum Heroicorum* etc. (Augsburg 1507.).

43) *Geminae undeviginti odarum Horatii melodiae, quatuor vocibus adornatae, cum selectissimis ... concentibus ... scholis quibuslibet pro exercenda iuventute literaria accommodatissimis,* zugleich mit Tritonius' Weisen von P. Nigidius bei Chr. Egenolph in Nürnberg (1552) herausgegeben.

44) *Varia carminum genera, quibus tum Horatius, tum alii egregii poetae* (Vergil, Ovid, Catull, Prudentius u. a.) *usi sunt, suavissimis harmoniis composita* (Nürnberg 1534).

45) Nürnberg 1511 s. p.

46) *Benedictus Dux scripsit harmonias in omnes odas Horatii et plura alia carmina tribus et quatuor vocibus in gratiam iuventutis Ulmensis opus excussum Ulmis anno 1539.* — Das Werk ist verschollen.

47) *Harmoniae poeticae,* hrsg. von Stomius (Nürnberg 1539), neu ediert von Achleitner (Salzburg 1868).

J. Frisius (154),[48]) *in studiosorum adolescentum gratiam,* die verschiedenen Horazmetren in vierstimmige Gesänge.

All diese Chorgesänge dienen in erster Linie Schulzwecken; sie sollten die Rhythmik der antiken Metren auf musikalischem Wege dem deutschen Ohre einprägen. Und so treffen wir noch 1582 dieselbe Kompositionsart in den Chorliedern der Schulkomödie *„Almansor"* des Grimmenser Schulrektors M. Hayneccius[49]), in die zwei horazische Lieder verwoben sind.

In Humanisten- und Schulkreisen fanden diese Tonsätze, wie schon aus den mannigfachen Vertonungen erhellt, ungemeinen Beifall. Man glaubte nicht bloss der Antike um ein gut Teil näher gerückt zu sein, sondern fand in ihnen in der Praxis des Unterrichts einen nicht zu unterschätzenden Behelf in der Einübung der schwierigen Rhythmen. Liliencron, der die Vertonungen von Tritonius, Senfl und Hofhaimer eingehender würdigt, hält sie für so ansprechend, dass er deren Wiederaufnahme warm empfiehlt[50]): „Wir erfahren, . . . dass die Oden im 16. Jahrhundert in den humanistischen Schulen viel gesungen worden sind und sich als ein nützliches und sehr beliebtes Lehrmittel erwiesen haben. Sollte das nicht heute noch ebensowohl geschehen können? . . . . Die Fremdartigkeit der alten Tonsätze wird zumal bei der Vorliebe unserer Zeit für das historische Kostüm die Schüler eher anziehen als abstossen, weil ihr archaistisches Gepräge dem antiken Klang der Verse besser entspricht als irgend eine moderne Musik es könnte". Andererseits aber fanden jene vierstimmigen Vokalisationen schon zu damaligen Zeiten an dem berühmten Schweizer Humanisten und Musiktheoretiker Glareanus (1547) einen abgesagten Gegner. Mit deutlicher Anspielung auf Tritonius-Senfl-Hofhaimer bemerkt er in seinem musikalischen Hauptwerk „Δωδεκαχορδον"[51]): *„Loquor de his qui hac tempestate in Horatii odas dedere quatuor vocum carmina, in quibus praeter concentum nullum admodum eximii ingenii videas vestigium"*. Ebenso entschieden spricht sich Ambros-Kade[52]) gegen jene Versuche aus: „Es haben diese Gesänge allerdings etwas Festgeprägtes, Plastisches; — kann

48) *Brevis musicae isagoge . . . accesserunt priori editioni omnia Horatii carminum genera . . . 4 voc. ad aequales . . . composita* (Tiguri 1554). Das einzige vollständige Exemplar besitzt die Pariser Nationalbibliothek.

49) S. Prüfer, *Untersuchungen über den ausserkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrh.* (Diss. Leipz. 1890) S. 64 u. 232 ff.

50) A a. O. S. 47 f.

51) Basileae 1547 p. 179.

52) *Geschichte der Musik* III^{3} S. 388.

aber irgend etwas den Beweis liefern, dass die antike Musik in ihrer Verbindung mit der Poesie dessen, was wir Harmonie nennen, entbehrte und entbehren musste, und Ersatz dafür in ihrer geistreich belebten Rhythmik fand, so sind es eben diese Versuche, eine dem antiken Wesen fast diametral entgegengesetzte Kunst mit antikem Geist zu füllen und in antike Formen zu bringen . . . In jene Musiken . . . klopft der Takt, dem Senfl hier nicht einmal ein Zeichen gönnen wollte, wie ein von mechanischen Kräften bewegter, gleichmässig losschlagender Blechhammer hinein und an die nebeneinander hingepflanzten Akkordpfähle angebunden verliert das antike Metrum seine freie Bewegung". Dies Urteil ist trotz aller Entschiedenheit ungerecht und nur zum Teil begründet. Denn gerade die taktfreien Kompositionen lassen den rezitativartigen Gesang zu und hemmen die freie Bewegung des antiken Versmasses nicht im geringsten.

Glareanus bot seinerseits an Stelle der von ihm verdammten Vokalisationen verschiedene taktfreie, dem gregorianischen Kirchengesang ähnliche Unisonosätze zu horazischen Oden und Epoden und knüpfte — wohl unbewusst — an die ältesten (obenerwähnten) Horazvertonungen an. Hiebei ist nun auch ein zeitlich vor Glareanus' Dodekachordon fallendes Werk eines schwäbischen Musikers zu nennen, der, wie jener, am taktfreien Unisonogesang festhält, aber ihn durch Lautenbegleitung stützt und somit der antiken Vortragsweise am nächsten kommt, ich meine das Lautenbuch des Hans Judenkünig[53]), in dem wie bei Tritonius-Senfl, Michael, Hofhaimer, (Duce?), Frisius die Oden I 1—9, 11; II 18; III 12; IV 7 und die Epoden 1, 11, 13, 14, 16, 17 vertont sind.

Mit dem 16. Jahrhundert hörten alle derartigen taktfreien Kompositionen auf.[54]) Der Einfluss der Opernmusik machte sich auch hiebei geltend. Seitdem blieb es bei der uns geläufigen Satzart, dass man die Textquantitäten zu gunsten der musikalischen Taktgliederung vernachlässigte, mit andern Worten, das Wort der Musik unterordnete. Mehr-

---

53) *Utilis et compendiaria introductio, qua ut fundamento iactoque facillim musicum exercitium, instrumentum et lutinae, et quod vulgo Gygen nominant addiscitur labore, studio et impenso* Ioannis Judenkünig de Schbebischen Gmundt . . . fol. V. *Harmoniae super odis Horatianis secundum omnia Horatii genera, etiam doctis auribus haudquaquam aspernandae. Nota tamen, bone Tyro, quaecumque ejusdem generis sunt, carmina, sub una eademque Harmonia fidibus esse pulsanda* (Wien 1523). Vgl. Ad. Koczirz, *Der Lautenist Hans Judenkünig (Sammelb. d. internationalen Musikgesellschaft* VI (1905) S. 237 ff.).

54) Die *Harmoniae univocae in odas Horatianas* des Math. Colinus de Choterina gehören nicht hierher, weil Colinus seine eigenen Dichtungen (in Horazischen) Metren vertonte.

stimmige Gesänge wechseln in bunter Reihe mit Einzelgesängen in Begleitung von Instrumenten ab.

Mit Anfang des 16. Jahrhunderts beginnt diese Art. Das erste Beispiel findet sich in Petruccis *Frottole* (1504), eine Komposition von Michael Pesentus.[55]) Dieselbe Ode (I 22) mit Lautenbegleitung treffen wir in einer Sammlung des Franciscus Bossinensis von einem Anonymus D. M.[56])

In Frankreich hatte um dieselbe Zeit Ronsard die horazische Ode eingeführt und gewann die hervorragendsten Tonsetzer seiner Zeit, seine Oden und Sonette zu vertonen, da er echte Lyrik nur in der Verbindung von Wort und Ton anerkannte.[57]) Ebenso wie Ronsard'sche Lieder komponierte Cl. Goudimel auch mehrere Horazoden.[58]) — In London gaben ferner im Jahre 1757 sechs der berühmtesten Tondichter (T. A. Arne, Dr. Bryce, De Fesch, Cl. Heron, Howard und Worgan) 12 Horazoden für Gesang und Instrumentalmusik heraus.[59]) J. A. Paganelli komponierte für Sopran und Streichinstrumente 6 ausgewählte Horazoden.[60]) — In Marpurgs *Anleitung zur Singkomposition*[61]) sind c. I 31 und 32 vertont (1758). — Philidor Fr.-A. Dancian komponierte 1779 das *carmen saeculare* zu 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung[62]), ein Tonstück, das ungeheuren Beifall erntete. — In demselben Jahre erschien die von J. A. Hiller für Chor und Klavier komponierte 26. Ode des ersten Buches.[63]) — 1783 und 1785 treffen wir im *„Pommerschen Archiv der Wissenschaft und des Geschmackes“* ein paar von B. Hahn vertonte Horaz-

---

55) Frottole, 1. Buch p. XIV (Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem 1504).

56) *Tenori e contrabassi intabulati col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto l.* I Francisci Bossinensis opus, fol. 36 (gedruckt bei Petrucci s. a.).

57) Vgl. den erschöpfenden Aufsatz von Tiersot: *Ronsard et la musique de son temps (Sammelband der internationalen Musikgesellschaft* IV 1 S. 70 ff).

58) Paris 1555.

59) *Del canzioniere d'Orazio di* G. G. Botarelli *ode XII messe in Musica da più rennomati professori Inglesi* (London 1757²).

60) *Qu. Horatii Flacci odae sex selectae fidibus vocalis musicae restitutae* (Manuskript c. 1740—50).

61) Berlin 1758.

62) Paris 1779.

63) Leipzig (bei Breitkopf) 1779.

oden[64]), 1816 vier Odenkompositionen von Chr. F. Ruppe.[65]) Von all diesen musikalischen Oden hat sich nur das Liedertafellied (c. I 22) von Ferd. Fleming, der als praktischer Arzt 1813 starb, in den studentischen Kommersbüchern forterhalten.[66])

Von neueren Werken sei an C. Löwe erinnert, der in seiner Eigenschaft als Gesanglehrer ebenfalls Horazoden vertonte, die leider ganz in Vergessenheit gerieten.*)

Auch die dramatisch-musikalische Literatur weist ein auf Horaz bezügliches Werk auf, die einaktige Operette *„Horace"* von Montaubray.[67])

---

e) Horaz in der Kunst.

Auch die bildenden Künste blieben nicht zurück, zum Fortleben des Horaz ihren Teil beizutragen.

Die ältesten Illustrationen finden sich in der prächtigen Horazausgabe des bekannten Humanisten Jac. Locher (1498)[68]). Diese Holzschnitte zählen zu den schönsten, die wir besitzen; sie sind in der Manier der Illustratoren von Schedels Chronik (1493) gehalten. Leider sind uns die Namen der Künstler unbekannt, nach den bisherigen Vorlagen auch nicht zu erschliessen. Die Lochersche Ausgabe, bei Joh. Grüninger gedruckt ebenso wie Brants *Narrenschiff,* enthält 150 Holzschnitte, von denen nicht wenige aus anderen Werken des gleichen Verlags herübergenommen sind, so namentlich aus der Ausgabe des Terenz

---

64) 1783: C. I 22; 1785: I 23 u. 37.

65) *Qu. Horatii Flacci odae IV et alia ode in laudem musicae, descriptae modis musicis vocis et instrumenti, dicti Pianoforte* (Leyden 1816); es sind c. I 32, III 9, 13 u. 21.

66) *Tafellieder für Männerstimmen* von F. F. Fleming (Berlin bei Trautwein o. J. u. S.).

67 Paris 1868.

68) *Horacii Flacci Venusini Poete lirici opera cum quibusdam annotationibus imaginibusque pulcherrimis aptisque ad Odarum concentus ac sententias* (Strassburg 1498).

*) E. Hanslick erzählt (Nord und Süd 1891 S. 80), „dass er bei Kathi Fröhlich Kompositionen von Grillparzer liegen sah, darunter das Horazische, Ingeter vitae' für tiefe Stimme mit Klavierbegleitung (in D-dur).

(1496), 5 stammen aus dem *Narrenschiff* (1494), 2 aus dem *libri Philomusi* (1497).

Diese Prachtausgabe befriedigte lange Zeit das künstlerische Bedürfnis, bis sie von den vielaufgelegten, in allen Kulturländern adaptierten *Emblemata Horatiana*[69]) des O. van Veen (1607) verdrängt wurden. Die 103 Bilder Veens, eines begabten Schülers von Rubens, bieten zumeist sehr hübsche Miniaturlandschaften mit Figuren nach der Weise des Jan Brueghel (Samtbrueghel) und Esaias van de Velde. Dabei sind nur einzelne, aus Horaz herausgehobene Sentenzen, Gegenstand der künstlerischen Betrachtung. Eine Nachbildung dieser Ausgabe sind die *Emblemata Horatiana rhythmis polonicis e praecipuis linguae rhythmographis selectis illustrata. Cura et opera generosi* D. Stanisl. Lochowski.[70])

Im 18. Jahrhundert beginnen dann die Horazausgaben mit beigefügten Vignetten, sei es von italienischen Landschaften oder Ab- und Nachbildungen antiker Kleinkunst.

Joh. Pine, dem berühmten Gelehrten und Kupferstecher, verdanken die Bibliophilen eine der geschätztesten Horazausgaben (1733)[71]). Der Text ist ganz in Kupfer gestochen und wird von 229 tadellos ausgeführten Illustrationen begleitet, die nach antiken Basreliefs, Gemmen und Medaillen gebildet sind. — Auch die Ausgabe von J. Jones (1736)[72]) enthält einige hübsche Abbildungen. — Ein sehr schönes Exemplar ist auch die Horazedition, welche Knapton und Sandby (1749)[73]) besorgten. Die 35 Illustrationen nach antiken Gemmen sind von J. S. Müller graviert. Sehr hübsche Zeichnungen weist der Birminghamer Horaz von 1762, besorgt von J. Livie, am Rande des Textes auf; eine zweite Ausgabe von Birmingham (1770) enthält Gravüren nach Gravelot. — Ungemein zierlich ist der von Didot dem Älteren herausgegebene Horatius Flaccus.[74]) Der Erbauer des Louvre und der Tuilerien, Ch. Percier, entwarf dazu 12 anmutige Bilder. Die einzelnen Bücher der Oden, das der Epoden, das *carmen saeculare* werden mit folgenden Vignetten eingeleitet: 1. Die Muse über-

---

69) *Emblemata Horatiana, imaginibus in aes incisis atque Latino, Germanico Gallico et Belgico carmine illustrata studio* Othonis Vaenii (Antwerpen 1607), gestochen von Boël, C. Galle u. P. de Fode. Über die weiteren Ausgaben siehe bei van der Aaa, *Biogr. Woordenbock der Nederlanden* (1876) XIX S. 51 ff.

70) Cracov. 1647.

71) London 1733.

72) London 1736.

73) London 1749.

74) Paris 1799.

gibt dem Dichter Horaz die Leier; 2. Horaz dichtet beim Lampenschein, angesichts der Büste des Mäcenas; 3. der Dichter streut vor der Büste des Divus Augustus Weihrauch; 4. Horaz auf dem Ruhebett sieht Venus in der Muschelschale emportauchen; 5. die 9 Musen umgeben den Sänger, der halb als Schwan, halb als Mensch erscheint; 6. Jungfrauen und Jünglinge huldigen der auf ragendem Throne sitzenden Roma. Girardet gravierte diese prächtigen Bildchen. — Die *édition polyglotte* von Montfalcon (1832)[75]) enthält 21 Stahlstiche; die Ausgabe Didots des Jüngeren (1855)[76]) bietet einerseits niedliche Photographien von Zeichnungen des M. Barrias — 6 Landschaftsbilder aus den Sabinerbergen — andrerseits vor jedem Buch der Oden, Satiren und Episteln je einen von Barrias entworfenen, von Hyot ausgeführten Kupferstich. Sehr reichhaltig, mit 250 Bildern, ist die Ausgabe von H. Thompson (1853)[77]) ausgestattet; sehr sauber ausgeführte Photographien treffen wir in der Horazübersetzung von Jul. Ianin (1860)[78]) an. — Ferner sind noch zu erwähnen der von C. W. King[79]) illustrierte Horaz (1869), der sog. Bilderhoraz von H. H. Milman (1850)[80]) mit Murrays Vignetten und Holzschnittbildern und das Prachtwerk des Comte Siméon (1874)[81]) mit 172 vorzüglich in Radiermanier ausgeführten Kupferstichen von J. Chauvet und Delâtre. Auch die Horazausgabe des D. M. Menéndez y Pelayo (1882)[82]) gibt ganz vorzügliche Illustrationen. Jüngst kündigte die Gesellschaft der Bibliophilen in Boston eine Prachtausgabe des Horaz (in 6 Bänden) an, wozu Howard Pyle die Zeichnungen entwirft.

Aber auch selbständige, nicht für eine Textausgabe des Horaz bestimmte Illustrationen nach horazischen Motiven finden sich vor. So erinnert beispielshalber „Der Wasserfall des Anio bei Tivoli“ von Th. Peter Roos[83]) an c. I 7, 12 f. — Eine Odenstelle (III 4, 9 ff) begeisterte den von Goethe sehr geschätzten Phil. Hackert zu einem seiner Zeit vielbewunderten Gemälde, dessen Sujet ist[84]): „Eine Waldgegend in einem

---

75) Paris 1832 ff.
76) Paris 1855.
77) London 1853.
78) Paris 1860.
79) London 1869.
80) London 1850.
81) Paris 1874.
82) *Odas de Qu. Horacio Flacco, traducidas é imitadas por Ingenios Españoles* Barcelona 1882).
83) K. K. Galerie zu Wien, No. 1650.
84) *Verzeichnis der Gemäldeausstellung von Hackert* 1814 S. 13

einsamen Felstale, das sich in die weite Ferne verliert. Als Staffierung der schlafende Knabe Horaz, den die Tauben mit Lorbeern bestreuen." Schliesslich sind noch zu erwähnen die dreissig Bilder zu Horazens Werken -- sehr gelungene Stahlstichillustrationen zu einzelnen Szenen der horazischen Dichtungen —, von C. L. Frommel, Catel u. a. gezeichnet, von Dr. Sickler[85]) des näheren erläutert.

Es ist ein eigener Reiz das Fortleben unseres Dichters in der Flucht der Zeiten zu verfolgen, zu beobachten, wie ganze Generationen sich an ihm heranbildeten, ihm in Form und Inhalt nachzueifern trachteten; zu sehen, wie dieser Vers einen Goethe zur Nachahmung gereizt, jenes Bild Bismarck zu einer wirkungsvollen Pointe verwendet, jener Gedanke den Dichtern von Petrarka bis Geibel im Ohre nachgeklungen; wie diese Ode einem Friedrich den Grossen zur Unterlage gedient, jene Strophen zum Präludium der französischen Revolution umgemodelt wurden; wie Poesie, Musik und bildende Kunst seit der Morgenröte der Renaissance wetteifern, den Schwan von Venusia unsterblich zu erhalten. —

85) Karlsruhe 1829.

Brünhilde.

Eine Untersuchung zur deutschen Heldensage.

Von

Chr. Aug. Mayer.

---

§ 1. Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Nibelungenliede hat sich in den letzten Jahren in besonders eingehender Weise der Erforschung der Sage zugewandt und zwar vorzüglich des Teiles, bei dem die Quellen am reichsten fliessen, der auch das grösste menschliche Interesse bietet, der Sigfridsage. Namentlich eins ihrer Probleme, das Verhältnis Sigfrids zu Brünhilde, ist der Gegenstand vielfacher Erörterungen geworden, die bis jetzt noch nicht zu einem allgemein anerkannten Ergebnis geführt haben. Je mehr aber die Literatur über diese Frage anschwillt, desto stärker macht sich das Bedürfnis nach einer neuen quellenmässigen Behandlung der Sache geltend, die nicht durch Polemik gegen Hypothesen, [1]) sondern nur durch gründliche Aufarbeitung der Quellen entschieden wird. Eine Erneuerung der Untersuchung ist also nicht überflüssig.

Zwei Punkte scheinen es mir zu sein, die den Kern der Frage bilden: 1. Ist die namentlich in der Liederedda genannte Walküre Sigrdrifa auf Hindarfjall, die Sigfrid nach Drachenkampf und Horterwerbung trifft, die Brünhilde, die er später für Gunther erwirbt? 2. Wie geschah die Erwerbung der Gemahlin Gunthers?

---

1) Vergl. Golther *Zeitschr. f. vergl. Lit. Gesch.. N. F.* XII. S. 187, 198—208, 288—295, 311. — Mogk *Neue Jahrb. für klass. Altertum* u. s. w. I. (1898.) S. 72, 74—80. — Sijmons *Z. f. d. Phil.* 24, S. 23 ff.



Unsere Quellen stellen uns bekanntlich vor ein Dilemma. Der hier ausführlichste und beste Bericht der Liederedda erzählt, wie S. Br. für Gunther nach dem Flammenritt erwarb. Von einem Flammenritt, dem Durchreiten der Waberlohe, scheint zugleich bei einer früheren Begegnung Sigfrids mit einem Weibe, der Walküre Sigrdrifa, berichtet zu werden. Sind Sigrdrifa und Br. die gleiche Person, so würde dasselbe Ereignis zweimal erzählt bei verschiedener Gelegenheit. Das kann nicht richtig sein wegen der mit dem Flammenritt verbundenen Umstände: Die Probe des der Sigrdrifa bestimmten Freiers besteht darin, dass er den Flammenwall durchreitet, dass er Sigrdrifa von der sie von der Welt trennenden Macht befreit. Sobald dies geschehen, muss diese Macht zu Ende sein. S. erweckt Sigrdrifa, indem er durch die Waberlohe dringt. Damit hat diese ausgespielt. Begegnet sie später bei demselben Helden in der Gewinnung eines Weibes wieder, so kann dieses nicht Sigrdrifa sein. Andererseits verlangt die Entwicklung der Tatsachen, wie sie die Quellen geben, ein früheres Zusammentreffen von S. und Br. Ohne dieses ist der ganze Aufbau des Sigfrid-Brünhilde-Dramas unmöglich, Brünhildes ganzer Schmerz und Hass und ihre durch alle verzehrende Rachsucht durchbrechende Liebe zu S. unverständlich. Wenn S. sich ihr in Gunthers Gestalt zum ersten Male nahte, so blieb er ihr nach der Vermählung doch gleichgiltig, solange sie des Glaubens war, dass Gunther die Waberlohe durchritten. Und wenn sie dann erfuhr, dass S. sie dem Leben einer menschlichen Königin gewonnen habe, so mag sich daraus ihr H a s s g e g e n S. d e n B e t r ü g e r erklären, n i c h t a b e r d i e g r e n z e n l o s e L i e b e z u i h m, die sie in Gunther und den Seinen die arglistigen Räuber ihres Glückes erblicken lässt, die der Schwägerin den Gemahl nicht gönnt, die sie selbst in den Tod treibt, um wenigstens in den Flammen des Scheiterhaufens mit dem Geliebten vereinigt zu sein. Das findet alles seine Erklärung, wenn S. der Br. nicht unbekannt war, als sie sich dem Gunther vermählte, wenn sie ihn als den Drachenkämpfer, als den ihr vom Schicksal bestimmten Gemahl wusste, wenn beide durch eidliches Versprechen in ein Verhältnis der Verpflichtung zu einander und vor dem Schicksal getreten waren.

Dieser Gang der ältesten Sage muss aus unseren Quellen noch zu erweisen sein. Klar liegt er in keiner Überlieferung mehr vor; doch sind glücklicherweise die Verdunkelungen nicht so stark, dass er nicht aus versteckten Andeutungen wieder aufzufinden wäre. Es wird gut sein, eine Zusammenfassung dessen vorauszuschicken, was sich mir bei wiederholter Prüfung der Berichte als altes Gut der Sage ergeben hat.

§ 2. Brünhilde, die mit der Goldbrünne geschmückte Walküre Hild, die im Sieg dahinfahrende (Sigrdrifa), hat gegen Odins Willen einen alten Kämpen gefällt und einem jungen Helden Sieg verliehen. Zur Strafe hat sie ihr Gebieter aus der Reihe der Walküren verstossen; auf einsamer, flammenumloderter Felsenhöhe, dem Hindarfjall, hat er sie in eine Schildburg eingeschlossen und in Schlaf versenkt und bestimmt, dass sie ihrem Erwecker als Weib folgen müsse. Aber in widerspenstigem Trotze hat sie vor dem Schicksal geschworen, dass sie nur den stärksten der Helden, der sich nicht fürchten könne, als Gemahl anerkennen werde. Das ist Sigfrid, der Odin selbst verwandte Welsungenspross, der Sohn König Sigmunds vom Frankenlande, der Pflegling des zauberkundigen und kunstfertigen Zwerges Regin, der auf der Fahrt in sein väterliches Reich im Süden nach dem Drachenkampf und der Horterwerbung zum Hindarfjall gelangt. Er sieht aus der Ferne ein Licht zum Himmel aufleuchten und findet auf dem Berge, von loderndem Flammenwall umgeben, die Schildburg. Er dringt hindurch: Die Erde erdröhnt in ihren Festen; die Lohe erlischt; S. betritt die Burg. In ihr findet er schlafend in Helm und Panzer ein Weib, dem er mit der Gewalt seines Schwertes die Brünne vom Leibe lösen muss. Br. erwacht. Sie blickt ihren Erwecker an und fragt nach seinem Namen. Er nennt sich S., Sigmunds Erben. Da preist sie den Tag und die Gottheiten des Lichtes. S. will ihren Namen wissen. Sie erzählt ihm die Geschichte ihrer Bannung und lehrt ihn auf seinen Wunsch, da er sie als weise Walküre erkannt hat, Runenzauber und Weltweisheit. Hingerissen von ihrer Schönheit und Klugheit erklärt S. sie als sein Weib besitzen zu wollen. Sie stellt ihm die Wahl zwischen „Sprechen und Schweigen“, da Unheil ihrem Bunde entspriessen werde. S. wählt ein kurzes Glück an Brünhildes Seite: sie verloben sich eidlich. Dann setzt S. seine Fahrt nach Süden fort.

Er gelangt zu Gunther und Hagen und erblickt die schöne Gudrun. Zauberkünste der Mutter lassen ihn die Verlobte zunächst vergessen: er vermählt sich mit Gudrun. Da rät die Mutter dem Gunther zur Werbung um Br. S. kennt ihren Wohnsitz; er führt Gunther und Hagen dahin und erwirbt bei Gunthers Unvermögen Br. für diesen, indem er ihr mit dem Magdtum zugleich die überirdische Kraft raubt und sie so zu Gunthers gefügigem Menschenweibe macht.

Aber Brünhild findet kein Glück an Gunthers Seite; sie erkennt in Sigfrid den einstigen Verlobten und allein Geliebten wieder: da erwacht ihr Neid auf die glücklichere Schwägerin, und als sie von dieser bei einem Streit um den Vorrang die Geschichte ihrer Täuschung erfährt, schlägt ihr Neid auf Gudrun und ihre Trauer um S. in Hass gegen diesen um: sie verlangt

von Gunther Sigfrids Tod. Kaum ist die Tat vollbracht, da kommt Br. das Schreckliche zum Bewusstsein; sie verflucht Gunther und sein Geschlecht und tötet sich selbst, um wenigstens im Tode mit dem einzig Geliebten vereint zu sein.

§ 3. Es ist ein grosses festgefügtes und in sich geschlossenes Drama, was uns die Sage erzählt. Wir sehen zwei Parteien, Sigfrid und seinen Anhang auf der einen Seite, Brünhilde und ihre Verwandtschaft auf der anderen; beide in doppelter Weise einander verpflichtet: S. der Br. vom Schicksal bestimmt und ihr verlobt, Gunther und Hagen dem S. verschwägert und durch Blutsbrüderschaft verbunden. Die Ausgangspunkte der Entwicklung sind gegeben. Aber noch ruhen gleichsam die Massen; noch fehlt die Möglichkeit der Schuld; denn als Sigfrid die Braut vergisst und Gunthers Schwester zur Frau nimmt, erliegt er einem Zaubermittel. Da bringt ein Zufall die Verwicklung: Gunther erfährt von Br. und will sie mit Sigfrids Hilfe als Weib erwerben. Nun vollzieht sich in rascher Folge das Geschick an S. wie an Br. S., den das Schicksal der Walküre zum Mann bestimmt hatte, der sich ihr als den angekündigten Freier erwiesen hatte, indem er die Waberlohe durchschritt, der sich ihr trotz ihrer Warnung eidlich verlobt hatte, gibt sie preis und erwirbt sie durch Trug für einen andern. Er muss untergehen, weil er am Heiligsten, dem Eide, gefrevelt hat. Aber auch Br., die durch ihren Eid vor Odin das Schicksal über sich heraufbeschworen hat, muss der Rache des ewigen Waltens anheim fallen, sobald sie dem ihr gewordenen Spruche untreu wird. So liegt zugleich die Entwicklung der Handlung in dem Charakter der Hauptpersonen begründet: Br. ein Weib von echt walkürenhafter Wildheit, eigenwillig gegenüber ihrem Gebieter, trotzig noch, als sie bestraft wird, und selbst als Gemahlin Gunthers von wilder Eigenmächtigkeit des Willens; S. das Idealbild eines germanischen Helden, durch Abstammung, Körperkraft und Schönheit ebenso ausgezeichnet wie durch Mut und edle Menschlichkeit: beide müssen untergehn, als sie infolge ihrer Eigenart in Widerstreit mit dem Schicksal geraten, das über allen thront, die Menschen zusammenführt und sie schuldig werden lässt, um sie dann der Pein zu überlassen.

So lehrt uns schon der Aufbau der Sage das Verhältnis Sigfrids zur Br. richtig beurteilen: Die in der Sage gegebene Entwicklung der Handlung ist nur möglich, wenn S. der Br. nicht mehr fremd war, als er sie für Gunther erwarb.

§ 4. Noch ist aber der Beweis zu erbringen, dass die Gemahlin Gunthers, Sigfrids einstige Verlobte, früher Walküre war. Die einzige Dichtung, die ausführlich und mit deutlichen Worten von einer Begegnung

Sigfrids mit der Walküre spricht, ist das eddische Lied von der Sigrdifa: *Sigrdrifumǫl* (*Sigr.*). Der Inhalt ist kurz folgender: Auf dem Ritt gen Süden nach dem Frankenlande, also vor dem Besuch bei den Gjukungen, kommt S. zum Hindarfjall. Auf dem Berge sieht er helles Licht w i e von einem Feuer. Als er näher kommt, findet er eine Schildburg, in ihr in voller Rüstung einen Schlafenden. Er löst ihm den Helm und erkennt, dass es ein Weib ist. Mit dem Schwerte schneidet er den Panzer auf, der wie ans Fleisch angewachsen festsitzt, und zieht ihn ab. Da erwacht das Weib. (Soweit die Prosa.) Sie blickt S. an und fragt nach seinem Namen. Er nennt sich S., Sigmunds Erben (Str. 1). Da preist sie den Tag, die Götter des Lichts und die Erde (Str. 3 und 4, die nach gemeiner Auffassung hinter Str. 1 gehören). Dann erzählt sie, wie Odin sie wegen ihres Ungehorsams als Schlachtenjungfrau, weil sie einem jungen Recken gegen einen alten wider des Gottes Willen Sieg verliehen, in Schlaf versenkt habe mit der Bestimmung, dass sie hinfort nicht mehr Schildmaid sein, sondern sich vermählen solle. Sie aber habe darauf das Gelübde getan, dass sie nur dem Manne folgen werde, der sich nicht fürchten könne (Str. 2 u. Prosa vor Str. 3). Dann lehrt sie ihn auf seine Bitte, da er sie als weise Walküre erkannt hat, Runenzauber und Weltweisheit. Besiegt von ihrer Schönheit und Klugheit erklärt S. sie als sein Weib besitzen zu wollen. Sie weist darauf hin, dass ihrem Bunde Unheil entspriessen werde, und stellt ihm die Wahl zwischen „Schweigen und Sprechen"; alles Unheil sei vorherbestimmt! S. wählt ein kurzes Glück an ihrer Seite, auch im Anblick des drohenden Todes (Str. 20/21).

Was für unsere Frage von Belang ist, lässt sich mit wenigen Worten zusammenfassen. S. trifft vor dem Besuche an Gjukis Hofe abgeschieden von der Welt eine Walküre, die er vom Schlafe erweckt. Sie erkennt in ihm den ihr vom Schicksal bestimmten Freier, und er verlobt sich mit ihr eidlich trotz der Ankündigung des diesem Bunde entspringenden Unheils. Damit ist das Thema des Dramas angeschlagen. Durch Sigurds vom Schicksal bestimmte Verbindung mit einer Walküre wird Unheil entstehen. Es wäre widersinnig, wenn die in diesem Thema enthaltenen Motive in der weiteren Sage nicht verfolgt wären, wenn die Walküre ganz aus der Handlung ausschiede, wenn die Schicksalsbestimmung, dass S. und die Walküre zusammengehören, wirkungslos sich erwiese, wenn Sigurds Eidschwur, die Walküre zur Gemahlin nehmen zu wollen, ohne Folgen bliebe. Die Walküre, das Schicksal, Sigurds Eid müssen im ferneren Leben des Helden eine Rolle spielen. Es fragt sich nur,

ob es uns möglich ist, ihre Wirkung in der uns erhaltenen Sage zu verfolgen. Dabei ist aber von vornherein zu bedenken, dass die Sage wohl ursprünglich in sich geschlossen war, die sie heute enthaltenden Quellen aber als Einzeldichtungen entstanden, ohne straffe Beziehung auf das Grundthema und zu einander, als Ausführungen einzelner Punkte der Tragödie, von verschiedenen Dichtern, zu verschiedener Zeit. — Was *Sigr.* uns bietet, ist die Exposition des grossen Dramas, dessen weitere Akte in den übrigen Quellen enthalten sind.

Es wird also meine nächste Aufgabe sein, zu zeigen, wie die in *Sigr.* gegebenen Motive versteckt oder sichtbar in allen anderen Liedern, die von Sigfrid und Brünhilde handeln, wirksam sind.

§ 5. Die Schwierigkeit, aus unsern Quellen ein klares Bild von dem ursprünglichen Verhältnis zwischen S. und Br. zu gewinnen, liegt namentlich darin, dass die einzelnen Dichtungen verschiedene Schichten der Sage darstellen, z. T. auch innerhalb der einzelnen Lieder spätere Hände jüngere Erkenntnisse angebracht haben. Es ist daher strengste Kritik bei der Prüfung jeder einzelnen Quelle vonnöten. Ich verzichte darauf, einzelne Angaben der Edda oder Vǫlsungasaga mit denen des Nibelungenliedes auf eine Stufe zu stellen, oder die Thiđrekssaga mit dem Sigfridslied z. B. zusammenzuhalten. Jede Quelle muss als eine für sich bestehende Dichtung betrachtet werden: der Aufbau des Gedankeninhaltes ist festzustellen, durchscheinende künstlerische Absichten des Dichters sind zu verfolgen und Widersprüche möglichst aus der Dichtung selbst zu beurteilen. Nur so lässt sich herausbringen, was dem Dichter vorgeschwebt hat, was er gesagt hat und was er hat sagen wollen.

Eins erleichtert uns jedoch die Kritik. In der für unsere Frage wichtigsten Quelle, den Liedern der Edda, tritt Br. uns in doppelter Gestalt entgegen.

1. Br. ist Walküre, vaterlose Schlachtenjungfrau Odins.

2. Br. ist die Fürstentochter, d. h. König Budlis Tochter, die Schwester des Budlierben Atli.

Beide Vorstellungen laufen durch einander, jedoch nicht so, dass sie nicht von einander geschieden werden könnten. Jeder Typus der Brünhilde, die Walküre wie die Fürstentochter, ist mit bestimmten Attributen ausgestattet, die nur für diesen betreffenden Typus zweckvoll sind. Das Charakteristikum der Walküre Br. ist zunächst, wie ihr Name andeutet, kriegerisches Wesen und Waffen. Daher erscheint sie in Helm und Panzer; als Schildmaid Odins verleiht sie den Kämpfenden Sieg und Tod und hat

sich durch eigenmächtiges Handeln in diesem Wirkungskreise jene Strafe zugezogen: die Bannung auf einsamer, flammenumloderter Felsenhöhe. Auch höhere Geistesgaben sind ihr als Walküre eigen: überirdisches Wissen und Kenntnis der Zukunft. — Die Fürstentochter dagegen beweist ihre Abstammung durch das Kennzeichen der Fürsten: Macht über Land und Leute, Reichtum und Pracht ihrer Umgebung. Je nach der stärkern Betonung, die die Dichter bald auf dieses, bald auf jenes Attribut Brünhildes legen, ist es uns möglich, zunächst die Auffassung des jeweiligen letzten Dichters eines Liedes festzustellen. Auch nach dieser Richtung hin sind die Quellen zu prüfen.

§ 6. Drei Gruppen von Quellen sind bekanntlich zu unterscheiden: 1. nordische Dichtungen: die betreffenden Stücke der Liederedda, der Snorra-Edda und der Vǫlsungasaga nebst Nornagestþáttr., 2. die niederdeutsche Überlieferung, wie sie in der altnorwegischen Thiđrekssaga vorliegt; 3. die oberdeutschen Berichte, deren Hauptvertreter das Nibelungenlied ist.

I. Die nordische Überlieferung.

a) Die Liederedda.

§ 7. Von den siebzehn Liedern, die der Nibelungensage gewidmet sind, scheiden ausser dem schon behandelten *Sigr.* aus: *frá dauđa Sinfjǫtla* Sinfjötlis Tod *(Sinfj).*; *Guþrúnarkviþa en þriþja,* das dritte Lied von Gudrun (*Guþr. III.*); *Atlakviþa,* das Lied von Atli (*Atlkv.*); *Atlamǫ́l en groenlenzku,* das grönländische Lied von Atli *(Atlm.)*; *Guþrúnarhvǫt,* Gudruns Aufreizung *(Guþrhv.)*; *Hamþismǫ́l,* das Lied von Hamdir (*Hamp.*). Sie erwähnen Br. überhaupt nicht. Auch *Reginsmǫl,* das Lied von Regin (*Reg.*) ist für unsere Frage belanglos; es spricht in Str. 8 nur ganz allgemein vom Streite der Verwandten um ein Weib. Es bleiben noch neun Lieder: *Grípisspǫ́,* die Weissagung des Grípir *(Gríp.)*; *Fáfmismǫl,* das Lied von Fáfnir *(Fáf.)*; *Brot af Sigurþarkviþu,* Bruchstück eines Sigurdsliedes *(Brot.)*; *Guþrúnarkvida in fyrsta,* das erste Lied von Gudrun *(Guþr. I.)*; *Sigurþarkviþa en skamma,* das kurze Sigurdslied *(Sigkv sk.)*; *Helreiþ Brynhildar,* Brünhildes Todesfahrt *(Helr.)*; *Dráþ Niflunga,* der Untergang der Niflunge *(Dráþ)*; *Guþrúnarkviþa ǫnnur,* das zweite Lied von Gudrun *(Guþr. II.)*; *Oddrúnagrátr,* Oddruns Klage *(Oddr).* Von diesem enthalten drei nur kurze Bemerkungen über Brünhildes Herkunft. 1. *Dráþ:* Br. wird als Schwester Atlis genannt; Atli misst den Gjukungen die Schuld an Brynhilds Tode zu. 2. *Guþr. II:*

Br. ist nach Str. 27 u. 28 Budlis Tochter, Atlis Schwester. — Als Motiv zur Ermordung Sigurds nennen Str. 2 u. 3 den Neid der Gjukunge auf die Überlegenheit Sigurds. 3. *Guþr. I*: Auch dieses Lied enthält wenig Greifbares. Br. erscheint als Budlis Tochter (Str. 23, 25, 27) und Atlis Schwester (Str. 25). Von Wert sind sonst noch die Angaben, dass S. für Gunnar um Br. warb (Str. 22), dass Gunnars Motiv zur Ermordung Sigurds der Wunsch war, Sigurds Schatz zu besitzen (Str. 21), und dass Br. sich den Tod gab, da sie S. nicht überleben wollte (Prosa). Nur eine Stelle weist vielleicht auf Brünhilds früheres Walkürentum hin. Str. 24, 5/12 heisst es von ihr: „Immer warst du das Unheil der Fürsten, die, vom Schicksal geschaffen, Schaden zu stiften, der Könige sieben in Kummer versenkte und vielen Frauen die Freude nahm.“ Mag die Zahlangabe: sieben auch formelhaft sein und mögen die letzten Worte sich aus der Angabe der Prosa vor dem Liede erklären, dass viele Frauen und Männer Gudrun zu trösten suchten, so bleiben mir immer noch auffällig die Worte: „immer warst du das Unheil der Fürsten, die, vom Schicksal geschaffen, Schaden zu stiften . . . . .“. Sollte das nicht eine Anspielung auf das männermordende Handwerk der Walküre sein? Nach Str. 25 freilich versteht Br. in ihrer Rechtfertigung unter dem von ihr gestifteten Unheil nur Sigurds Tod, für den sie die letzte Schuld Atli zuschiebt. Inwiefern diesem, erfahren wir nicht. Möglich ist, dass unser Dichter *Sigkv. sk.* Str. 37 kannte (s. u. § 11). Unentschieden bleibt, was Str. 26 bedeutet, dass Br. in der Halle ihres Bruders den Drachentöter S. gesehen habe. Meint Br. damit einen Besuch Sigurds bei ihr in früherer Zeit oder als sie für Gunnar erworben wurde? Mir scheinen diese Angaben zu undeutlich, um sie verwerten zu können. — Diesen drei Liedern ist mit den noch bleibenden gemeinsam, dass Br. als Tochter Budlis, als Schwester Atlis aufgefasst ist. Aber während sie sich auf diese Angaben beschränken, enthalten die andern betreffs Brünhildes auch Mitteilungen, die eine genauere Prüfung verlangen. Ich nehme diese in der Reihenfolge vor, wie die Lieder überliefert sind.

§ 8. **Gríp:** Über *Gríp.* urteilt Mogk, *Grdr. g. Ph.* [2], II, 628: „Es unterliegt keinem Zweifel, dass der Dichter des *Gríp.* ein elender Stümper gewesen ist. Er beherrscht zwar die alte Form der Dichtung, hat aber seinen Stoff, in den er gar nicht versucht hat tiefer einzudringen, so ungeschickt als möglich behandelt.“ Für ganz so poetisch wertlos möchte ich das Gedicht nun nicht halten, und sagengeschichtlich verdient es alles Interesse, weniger wegen seiner positiven Angaben denn als Beispiel, wie ein Dichter, der verschiedene Versionen derselben Sage kannte, bei ihrer Kombinierung verfuhr. Dem Dichter von Gríp. war bekannt, dass

Br. die Tochter Budlis war; er hatte aber auch gehört, dass S. vor seinem Besuche bei den Gjukungen mit einer Walküre zusammengetroffen war. Beide Angaben bemüht er sich deutlich zu kombinieren, ohne dass es ihm gelungen wäre, zur Klarheit des Ausdrucks und auch wohl der Anschauung zu gelangen. Trotzdem ist es kein völlig konfuses Werk. — S. gelangt zu Grípir, dem Bruder seiner Mutter, und dieser prophezeit ihm seine Schicksale. Nach dem Drachenkampf und der Horterwerbung wird S. zu Gjuki kommen (Str. 11—14). Genaueres über diesen Besuch bei Gjuki wird nicht angegeben, dagegen später in anderem Zusammenhang nochmals von Sigurds Zusammentreffen mit den Gjukungen gehandelt (Str. 33 ffg.). Das scheint ein Widerspruch, den man aus *Fáf.* Str. 40 ffg. erklärt. Weil dort berichtet wird, S. habe sich nach dem Drachenkampfe gleich zu Gjuki begeben, dann erst sei er zum Hindarfjall gelangt, nimmt man an, dass der Dichter dieses Lied kannte. In *Fáf.* nun ist die Überlieferung betreffs der Strophenfolge nicht in Ordnung (s. § 9) und so muss man auch weiter schliessen, dass dem Dichter von *Gríp* schon der verwirrte Text von *Fáf.* vorgelegen habe. Wahrscheinlich ist mir diese Konstruktion nicht. Wenn ich auch nicht bestreiten will, dass der Dichter von *Gríp* andere Lieder der Edda gekannt hat, so halte ich ihn doch nicht für so konfus, dass er diesen auf der Hand liegenden Widerspruch nicht gleich gemerkt hätte. Widersprüche enthält *Gríp.* allerdings; diese aber betreffen die Person der Br., wo der Dichter zu kombinieren suchte. Aber hier liegt die Sache anders. Grípir nennt nach Erlegung Fáfnirs gleich den Ritt zu Gjuki, weil er geflissentlich die dunkeln Seiten in Sigurds Schicksalsbuch überschlagen will — die Begegnungen mit Br. sind Sigurds Verderben —; ebenso wie er am Ende des Berichtes über die Erwerbung der Walküre (Str. 17) abbrechen will mit dem Wunsche: „Sei glücklich, Herrscher"; und nach Str. 19, wo er S. frohe Gastfreundschaft bei Heimir angekündigt hat, weitere Auskunft verweigert, bis S. durch die Absicht, zu scheiden, ihn zum Reden zwingt. Nachdem ihm aber dies gelungen ist, stellt ihn Grípir auch gleich vor die ganze Schwere seiner Prophezeiung durch die Worte: „ich kenne den Tag, der den Tod dir bringt" (Str. 25, 7/8). Und nun beginnt der Bericht über Br. — Es ist also m. E. in dem Aufbau des Liedes begründet, dass in Str. 13 gleich nach dem Drachenkampf der Besuch bei Gjuki erwähnt wird, und die Verwirrung ist nur scheinbar. Dem widersprechen könnte nur Str. 14, 5/8: S. fragt, wie sich sein Leben gestalten werde, nachdem er mit den

Gjukungen zusammengetroffen, und Grípir berichtet dann in Str. 15—17 von der Erweckung der Walküre. Es ist aber durchaus berechtigt, dass S., der den Zusammenhang zunächst nicht kennt, die Reihenfolge seiner Taten so annimmt, wie sie Grípir ihm vorführt. Grípir aber wird nur durch Sigurds erneute Frage veranlasst, die Tat Sigurds zu prophezeien, die (nach des Dichters Idee) noch am ehesten genannt werden durfte. — Ich sehe also in der Erwähnung von Sigurds Besuch bei den Gjukungen schon an dieser Stelle keine besondere Sagenform, sondern halte sie für begründet durch den Aufbau des Liedes. — Es folgt Str. 15—17 die Prophezeiung über die Erweckung der Walküre, der sich S. verlobt. Dass eine Walküre gemeint ist, zeigen deutlich ihre Attribute: im Harnisch leuchtend (Str. 15, 3, 7; 16, 1); sie besitzt übermenschliches Wissen: sie lehrt ihn Runen, die sämtliche Menschen besitzen möchten, fremder Völker Sprachen und die Gabe der Heilkunst (Str. 17). Diese Walküre schläft auf dem Felsen (Str. 15, 1). Die Veranlassung ihres Schlafes ist nur angedeutet in Str. 15, 4 durch die Worte: „nach Helgis Tode“: mit Helgi ist wahrscheinlich der Hjalmgunnar aus *Sigr. Pros.* nach Str. 2 und *Helr. Str.* 8, 3 gemeint. Es ist also anzunehmen, dass dem Dichter von *Gríp* mit diesen beiden Liedern, oder wenigstens dem ersten, bekannt war, dass Odin die Walküre zur Strafe für ihren Ungehorsam als Schlachtenjungfrau in den Schlaf versenkte. Demnach ist Str. 15 bis 17 durchaus von der Vorstellung beherrscht, dass die Verlobte Sigurds Walküre war. Trotzdem nennt sie der Dichter in Str. 15, 2: „des Fürsten Tochter“. Dass die Walküre eines Fürsten Tochter gewesen, wird sonst nicht gesagt; wohl wird Br., Budlis Tochter, so genannt. Der Dichter kombiniert also die beiden Versionen von Br. der Walküre und Br. Budlis Tochter. Einen Beweis, dass ihm demnach eine Sagenform vorschwebte, nach der S. die von den meisten Liedern als Budlis Tochter bezeichnete Gemahlin Gunnars vor ihrer Erwerbung für diesen kennen gelernt hatte, möchte ich darin noch nicht sehen, da die Quelle für diese Strophen *Sigr.* gewesen sein kann und durch falsche Verflechtung der dort erzählten, aber ursprünglich nicht zur Sage gehörigen Begegnung Sigurds mit der Walküre der Irrtum entstanden sein könnte. Trotzdem bleibt diese Vorstellung in den nächsten Strophen: 19 u. 27 ffg. S. gelangt zu Heimir (Str. 19) und findet dort Br., Budlis Tochter, Heimirs Pflegekind, mit der er sich verlobt (Str. 27—31). Als Fürstentochter ist sie bezeichnet in Str. 27, 5; 30, 8. Dass Heimir ihr Pfleger war, wiederholt nach Str. 27, 8 noch Str. 31, 8. Der Dichter fasst sie offenbar als eine andere Person als die Walküre

auf; daher in Str. 28 Sigurds Frage, was ihn, der ja der Verlobte der Walküre ist, die Königstochter kümmere. Trotzdem bricht eine Andeutung des ursprünglichen Sachverhaltes durch: Str. 27, 7 heisst sie „die Hartgesinnte". Rechten Sinn gibt die Bezeichnung nur als Attribut der Walküre, der weibliches Wesen fremd ist. Also wieder nehmen wir das Bestreben des Dichters wahr, zwei Versionen zu verknüpfen: Br. war dem Dichter die Fürstentochter; aber er kannte die andere Form, nach der sie Walküre gewesen: so gibt er jener ein Attribut, das nur dieser zukommt, und in derselben Richtung bewegt sich dann auch in Str. 28 Sigurds Frage. Sie ist nicht nur für den Dichter ein äusserliches Mittel, eine bequeme Anknüpfung für Grípirs weiteren Bericht über die Bedeutung dieser Jungfrau für S. zu haben, sondern erklärt sich aus Str. 15—17, wo von Sigurds Verlobung mit der Walküre gehandelt war. — In den folgenden Strophen ist nun vor allem an Sigurds Liebe zu Br. und seiner eidlichen Verlobung mit der spätern Gemahlin Gunnars festgehalten: Str. 29, 30, 31, 32, 36, 46. Auch der weitere Verlauf der Geschichte findet sich wieder: S. vergisst am Hofe Gjukis, durch Grimhild, Gunnars Mutter, betört, die Braut, verschwägert sich durch Verlobung mit Gudrun und Blutsbrüderschaft mit den Gjukungen, erwirbt auf Bitten Grimhilds — wie diese von Br. Kenntnis hat, und wie sich S. trotz des Vergessenheitstrankes ihrer wieder erinnert, davon sagt weder *Gríp.* noch irgend eine andere Quelle etwas; jedenfalls aber setzen die Strophen voraus, dass S. die spätere Gemahlin Gunnars von früher her kannte — für Gunnar durch Gestaltentausch Br., mit der er drei Nächte lang keusches Beilager hält. Nach der gemeinsamen Hochzeit erfährt Br., die kein Glück an Gunnars Seite gefunden hat, den Trug. Sie zeiht vor Gunnar fälschlich S. des Treubruches; S. fällt dem gekränkten Stolze Brynhilds zum Opfer (Str. 31—51). — Bemerkenswert ist, dass nur *Gríp.* von den eddischen Liedern vom Gestaltentausch bei Brynhilds Erwerbung spricht (Str. 37—39 u. 43), und dass gleichfalls nur hier die Vermählung Sigurds mit Gudrun nach der Erwerbung der Br. angesetzt wird (Str. 43). Vielleicht war sie ursprünglich der Lohn für Sigfrids Mühe bei Brünhildes Erwerbung.

§ 9. **Fáf:** Namen wir in *Gríp.* das Bestreben eines Dichters wahr, verschiedene Versionen mit einander zu verbinden, so enthält *Fáf.* deutlich die Angabe, dass S. vor dem Besuche bei den Gjukungen die Walküre traf, die bestimmt war, in

seinem Leben eine Rolle zu spielen (Str. 40—44). Die Überlieferung ist nicht in Ordnung.

S. hat Fáfnir und auf den Rat der Vögel auch Regin getötet und Fáfnirs Herz verzehrt. Da hört er wieder über sich das Gespräch der Spechtmeisen. Mit der Aufforderung, als Held dem Schicksal mutig ins Auge zu schauen, beginnt das Gespräch (Str. 40). Man erwartet nun doch die Angabe, worin die furchtbare Zukunft besteht. Es heisst weiter (Str. 40): „ich weiss eine Maid, eine wunderholde, umwunden mit Gold, ich wünsche sie dir". Die Maid kann nicht Gudrun sein. Denn wenn ihm das gewünscht wird, was er wirklich erreicht, worin sollte da das Furchtbare, Gefahrbringende und das Unheil bestehen, das die Vögel gern von ihm abgewendet sähen. Es ist Br., deren Besitz ihm die Vögel als etwas wünschenswertes gönnen möchten, das Schicksal aber verweigert! Das ist die Zukunft, vor der er bangen könnte. Von Br. handeln auch die folgenden Strophen, nur ist an Str. 40 gleich Str. 43 anzuschliessen. Diese Maid ist eine Schlachtenjungfrau, die auf Odins Geheiss von flammender Lohe umgeben auf dem Felsen schläft, weil sie andere fällte, als der Gott bestimmt hatte (Str. 43). Sie wird S. schauen und vom Schlafe erwecken, wie das Schicksal es bestimmt hat (Str. 44). Nun erst folgt Str. 41: Erwürbe er sie, so wäre er so glücklich, wie die Vögel es ihm gönnen! Aber das Schicksal weist den Wanderer andere Pfade: S. gelangt zu Gjuki, dessen Tochter er erwirbt. — Dafür, dass Br. die in Str. 40 S. gewünschte Maid ist, spricht auch der Ausdruck: „umwunden mit Gold" (Str. 40, 7). Das ist nicht eine Anspielung auf Gudruns Reichtum, der begehrenswert erscheinen könnte. Von Gudrun haben die Spechtmeisen eine so hohe Meinung nicht; sie kann der Held mit Silber erkaufen, durch Dienste, die so hoch nicht anzuschlagen sind, wie ja das Silber dem Golde an Wert nachsteht, vgl. *Guþr.* II, Str. 2, 7: S. überragt die Gjukunge, wie das Gold das graue Silber. Jener Ausdruck bezieht sich auf die Goldbrünne, den leuchtenden Panzer, der der Walküre eigen ist. — Str. 42 halte ich für interpoliert. Einmal sind die Worte in Str. 42, 3/4: „Rings von leuchtender Lohe umgeben" derselbe Gedanke wie Str. 43, 3/4: „und lodernd umspielt sie der Lindenverderber". Dann zeugt auch die Vorstellung, die der Verfasser von Brynhilds Wohnsitz hat, von späterer Hand: Auf dem Hindarfjall — den Namen mochte der Interpolator aus *Sigr.* kennen — steht eine Halle, ein Saal, den geschickte Männer aus Gold geschaffen. Das ist nicht die grossartige Öde, in die Odin die Widerspenstige gebannt hat, die Schildburg auf dem Felsen, die *Sigr. Pros.* vor Str. 1 und *Helr.*, Str. 9 u. 10, er-



wähnen. Ein Interpolator, der die andern Berichte über die Wohnung Brünhildes, der Tochter Budlis, kannte, der von ihrer Macht, ihrem fürstlichen Reichtum, kurz ihrem Golde gehört oder gelesen hatte, sucht seine Kenntnisse anzubringen und setzt in die Waberlohe einen kunstvoll gefügten, fürstlichen Palast. — Ist diese Auffassung der Strophen richtig, so enthält *Fáf.* an entscheidender Stelle einen Hinweis auf die Begegnung Sigfrids mit der Walküre vor seinem Besuche bei den Gjukungen [1]).

§ 10. **Brot:** Der Anfang des Liedes ist verloren; es setzt bei den Vorbereitungen zur Ermordung Sigurds ein. Hǫgni fragt, durch welches Verbrechen S. den Tod verdient habe, und Gunnar erwidert, dass er ihn da betrogen, wo er die heiligen Eide am treuesten hätte halten müssen (Str. 1 u. 2). Dass mit Sigurds Schwüren seine Verpflichtung, Br. bei ihrer Erwerbung für Gunnar nicht zu berühren, gemeint ist, zeigen Str. 19 und 20: Br. erklärt nach Sigurds Ermordung, dass dieser nach dem Ritt zur Erwerbung der Br. für Gunnar die Eide gehalten habe, indem er das Schwert in des Lagers Mitte legte. Sie behauptet also keusches Beilager von ihr und S., und aus diesem Bewusstsein heraus kann sie Gunnar und Hǫgni, die mit S. sich durch Blutsbrüderschaft verbunden haben (Str. 17, 1/4), eidvergesen (Str. 16, 12 u. 17, 1/4) und undankbar (Str. 17, 5/6) schelten, und ebenso nennt der nach Sigurds Ermordung den Untergang der Gjukunge durch Atli prophezeiende Rabe diese meineidig (Str. 5, 7/8). Trotzdem hat sie durch die Behauptung, S. habe jene Eide gebrochen (nach Str. 2 vorauszusetzen) den Tod Sigurds geraten, wie Hǫgni vor Gunnar erklärt (Str. 3, 1/4). Als Grund dafür vermutet Hǫgni nicht nur Eifersucht Brynhilds auf Gudrun, sondern auch Abscheu vor Gunnar (Str. 3, 7/8). Dass dieser Widerwille gegen den Gatten aber auf betrogener Liebe zu S. beruht, zeigt Str. 10, 1/4: Br. lacht ein einziges Mal aus innerstem Herzen auf, dass die Burg erdröhnt, als sie Sigurds Tod erfährt: Der Verräter hat seinen verdienten Lohn gefunden. Aber die Liebe bleibt. Denn wenn auch Br. zunächst (Str. 8, 9 u. 10) vor der Welt den Tod Sigurds dadurch für gerechtfertigt erklärt, dass nun Sigurds Herrschgelüste ein Ende hätten, so beklagt sie bald darauf in wütendem Schmerze die blutige Tat (Str. 14 u. 15) und wünscht den Mördern Vernichtung ihres ganzen Geschlechtes (Str. 17). Dieser plötzliche Umschwung in der

1) Ich möchte nicht unterlassen zu bemerken, dass diese Auffassung seit mehreren Jahren bei mir feststeht, und ich freue mich ihre Bestätigung betreffs der Stellung v. Str. 41 jetzt bei **Mogk.** *Grdr. g. Ph.*[2] II, 631,32 gefunden zu haben. Bezüglich der Strophe 42 denke ich anders als **Mogk.** Es kann aber nach dem oben gesagten wohl keinem Zweifel unterliegen, dass Str. 42 ein Zusatz von späterer Hand ist.

Stimmung Brynhilds, der dem Dichter selbst rätselhaft gewesen zu sein scheint, vgl. Str. 15: als Br. Sigurds Tod beklagt, da staunten alle, „keiner begriff der Königin Sinn, die das beweinte in wütendem Schmerz, was sie lachenden Munds verlangt von den Helden", kann nur in betrogener Liebe zu S. begründet sein, deren Vorgeschichte vor der Erwerbung Brynhilds für Gunnar liegen muss. Die Annahme einer Begegnung Sigurds mit Br. vor diesem letzten Ereignis ist damit unabweisbar. Der Dichter spricht freilich nicht davon; er kennt Brynhilds Walkürentum nicht, sondern nennt sie Budlis Tochter, die edelgeborene (Str. 8, 2; 14, 2, 3). Aber er steht unbewusst in der Komposition seines Liedes unter dem Banne jener Sagenform: Seine Br. spricht und handelt so, dass nur die Annahme einer früheren Begegnung Brynhilds mit S. ihre Worte und Werke erklärt. Ein Mangel der Darstellung ist es, dass für ihr sonderbares Gebaren keine rechte Motivierung gegeben wird. Um so mehr zeugt unser Lied mit seinen psychologischen Konzessionen an nicht Erzähltes für die alte Sage.

§ 11. **Sigkv. sk:** Seinen Titel, das kurze Sigfridlied, hat das Lied in keiner Weise verdient. Denn erstens ist es nächst *Atlm.* das längste der Sammlung der Heldenlieder, wenn man nicht mit Müllenhoff durch Annahme umfangreicher Interpolationen den in der Handschrift überlieferten Titel retten will. Zweitens handelt es weniger von S. als von Brünhildes Harm. S. steht im Mittelpunkt der Darstellung nur in Str. 1—4, die die Einleitung, die Vorgeschichte zu dem in den folgenden Strophen entwickelten Brünhilde-Drama geben.

In knappen Zügen, wie es der orientierenden Einleitung zukommt, wird in diesen Strophen berichtet, wie S. nach dem Drachenkampfe zu den Gjukungen kommt und mit Gunnar und Hǫgni Blutsbrüderschaft schliesst. Gudrun wird ihm zur Frau angeboten. Ob Vermählung oder nur Verlobung stattfand, sagt der Dichter nicht; doch ist aus Str. 41, 3/4, wo Br. es widerlich nennt, dass sie einer andern Mann (Sigurd) in die Arme geschlossen, zu folgern, dass der Dichter das Bündnis der Gjukunge mit S. gleich durch dessen Verheiratung mit Gudrun bekräftigt dachte. Wir haben also eine andere Version als in *Gríp* Str. 43, 1/4 vor uns. Dann folgt die Erwerbung Brynhilds durch Sigurds Hilfe: keusches Beilager.

Von nun an beschäftigt sich die Dichtung vor allem mit Br. Seit dieser Zeit beginnt Brynhilds Harm. Vorher war ihr jedes Leid fremd; sie drückte weder eigne Schuld, noch hatte sie Grund, einen andern zu be-



schuldigen[1]). Jetzt lernt sie Kränkung und Kummer kennen durch die Gjukunge. Was damit gemeint ist, sagen Str. 34 ffg. Einst lebte sie frei in ihres Bruders (Atli) Burg im Besitze eigenen Reichtums. Über ihren Reichtum vgl. Str. 10, 5; 15, 7/8; 34, 7; 36, 5; 46, 4; 49; 67; 70. Da erscheinen die Gjukunge und S. vor ihrer Burg (Str. 35). Im folgenden stimmt die Überlieferung nicht ganz. Ich sehe Str. 36—38 n i c h t als Interpolation an; sie enthalten keine dem übrigen Gedicht widersprechende Sagenform, sondern stellen eine mit den übrigen Strophen wohl verträgliche weitere Ausspinnung der Sage durch e i n e n Dichter dar, wenn man Str. 39 hinter Str. 38 lässt. Str. 36 schliesst sich inhaltlich gut an Str. 35 an: Nachdem die Gjukunge und S. vor Atlis u. Brynhilds Burg angelangt sind, weigert sich Br. anfangs, einen von ihnen zum Manne zu nehmen. Atli droht ihr mit Enterbung, vermutlich weil er einsieht, dass er den Gjukungen nicht gewachsen ist. Dass diese Version vorhanden war, beweist *Oddr.* Str. 17 (s. § 13). Lange zweifelt Br., ob sie nicht nach Walkürenart in der Brünne die Männer im Kampfe bestehen soll. Endlich gibt sie dem Bruder nach; denn sie lockt das Gold des Fáfnirtöters. Wieder ist zu vermuten, dass Atli ihr nicht Gunnar, sondern S. als Freier bezeichnet hatte. Ihm verlobt sie sich, (Str. 39) und wird vom Volke als seine Gattin begrüsst (Str. 68, 7/8). Wie die Sage es motiviert hat, dass sie trotzdem Gunnar heiratet, ist nicht klar. Von einem Trug durch Gestaltentausch ist im ganzen Gedicht nicht die Rede. Dass sie S. kannte, nicht etwa ihn für Gunnar hielt, sagen Str. 38 und vor allem 39 deutlich genug. Doch wird sie von S. als Jungfrau Gunnar übergeben (Str. 4; 28 u. 68). Und damit beginnt ihr Leid. Denn nur S. hat sie geliebt: Str. 40, 1 u. 28, 1/2. Daher folgt sie auch ihm im Tode nach und wünscht mit ihm auf einem Scheiterhaufen verbrannt zu werden: Str. 47, 5 u. 48 u. 65 ffg.

Die Vorstellung, die der Dichter von Brünhildes Herkunft hat, ist die den eddischen Dichtern übliche: Sie ist Budlis Tochter, Atlis Schwester: Str. 15, 3; 30, 2; 32, 4/5; 33/34; 36; 37, 6; 40, 5/8; 70. Aber deutlich scheint noch ihr ursprüngliches Walkürentum durch: Ihr Sinn steht auf Werke, die der Walküre eigen sind: Sie will keinem als Gatten folgen (Str. 35, 2); der Männerkampf ist ihr nicht unbekannt (Str. 37); sie legt vor ihrem Tode die Goldbrünne an (Str. 47, 5). Auch die ganze Art, wie sie

1) Anders kann ich Str. 5,6 nicht auffassen, denn dass sie durch Gestaltentausch betrogen und im Glauben, Gunnar habe sie erworben, den wahren Sachverhalt erfahren, davon ist im Gedicht mit keinem Wort die Rede, vgl. Str. 39 u. 36.



Sigurds Ermordung von Gunnar verlangt und erreicht (Str. 10/12) zeigt noch eine Spur der trotzigen Eigenwilligkeit, mit der die Walküre Odin entgegentrat. Auch die zweifache Begegnung mit S. blickt noch durch: Der von den Gjukungen bedrängte Atli weiss die Schwester zum Vergleich zu bewegen (Str. 38); aber ausdrücklich hebt sie hervor, dass sie nicht einer der Gjukunge reizte, sondern das zauberische Gold des Fáfnirtöters (Str. 38), der die anderen trotz ihrer Königskrone weit überstrahlte (Str. 39, 5/10). Woher kannte sie diesen? Und wie kommt sie (Str. 40, 1/4) dazu zu sagen: „Nur e i n e n Fürsten, nicht andere liebt' ich; denn W a n k e l - m u t war meinem Wesen fremd"? Das ist doch nur verständlich, wenn sie S. liebte. Will man dem Dichter nicht unterschieben, er wolle sagen, dass sie diesen in der kurzen Zeit der Belagerung von Atlis Burg durch die Gjukungen lieben gelernt habe, so bleibt nur die Möglichkeit, dass sie ihn schon kannte, bevor unter seiner Führung die Gjukunge vor ihrer Burg erschienen.

§ 12. **Helr:** Das Lied enthält neben *Sigr.* die ausführlichsten Mitteilungen über Brünhildes Walkürentum, ist aber inhaltlich eins der schwierigsten, weil es in seinem jetzigen Zustand unmöglich alt sein kann. Es ist, wie mir scheint, stark überarbeitet worden von einem Manne, der möglichst viel Kenntnisse anbringen wollte. Das zeigt zur Genüge eine Inhaltsanalyse. I n d e m a l t e n K e r n v o n S t r o p h e n t r i t t B r. a l s W a l k ü r e a u f, besonders Str. 6—10: „In Hlymdalir nannten sie die Helden alle die behelmte Hild" (Str. 7). Der Name, den ihr das charakteristische Kostüm gibt, deutet auf die Walküre. Dazu passen die Hlymdalir, „die Schall- oder Lärmtäler", als Arbeitsfeld der Walküre und die Umgebung, „die Helden alle," die Erwählten Odins, die sie ihm nach Walhall zuführt. — Da trotzte sie dem Gebote Odins und verlieh einem anderen Recken Sieg. Dafür versenkte der Gott sie in Schlaf und schloss sie in eine Schildburg ein (Str. 8 u. 9, 1/2). Str. 6 gehört nicht in dieses Gefüge. Die Erzählung, dass sie zwölf Winter alt, von dem kühnen Herrscher (Agnar, Audas Bruder nach *Helr.* Str. 8, 6 u. *Sigr. Pros.* hinter Str. 2) mit acht ihrer Genossinen des Schwanhemdes beraubt, dem Jüngling (Agnar) Eide schwur (dass sie ihn schirmen wolle, vgl. *Sigr. Pros.* nach Str. 2), gehört in d i e s e r Form nicht zur Sage. Wohl sind die Namen Agnar und Auda echt mit Rücksicht auf *Sigr. Pros.* nach Str. 2. Aber die Erzählung, dass sie von Agnar beraubt, diesen schirmte, kann nicht ursprünglich sein. Ich glaube vielmehr, dass das Motiv des Raubes des Flügelkleides aus der W i e l a n d - s a g e entlehnt und hier in ursächlichen Zusammenhang mit der Beschirmung des Agnar gebracht wurde, vielleicht, weil die Sage über Brünhildes

Motiv zu dieser Tat nichts angab. Wenn sie dagegen von Agnar beraubt, also gezwungen, diesen schirmte, so konnte das den Zorn Odins so sehr nicht erregen. — Auch das folgende ist schwerlich in echter Gestalt überliefert: Str. 9, 5/8 nennt als den der Gebannten von Odin bestimmten Erwecker den, der sich nicht fürchten könne. Derselbe Hinweis auf den Erwecker begegnet Str. 10, 5/8, wo er als der Fáfnirtöter bezeichnet ist. Die Waberlohe, die zum Zauberschlaf der Gebannten gehört, wird erst in Str. 10, 1/4 erwähnt, während man sie hinter Str. 9, 4, der Beschreibung der Schildburg, erwartet. Str. 10, 1/2 ist die Schildburg als „Saal" gefasst, „der nach Süden sich wendet". Was bedeuten diese letzten Worte? Ist das eine Anspielung auf *Sigr. Pros.* vor Str. 1, wo berichtet wird, dass S. auf dem Ritt gen Süden zum Hindarfjall gelangte? Auch die Auffassung der Schildburg Brynhilds als „Saal" wirkt störend (s. §9). Ich glaube daher, dass in Str. 9 u. 10 eine Umarbeitung eines ältern Textes vorliegt. Eine Strophe vielleicht berichtete von der Schildburg, der Waberlohe und dem Erwecker. Ein Bearbeiter hat weiteres Detail hineinbringen wollen und sah sich so in die Notwendigkeit versetzt, umzuarbeiten. Derselbe Bearbeiter vielleicht hat auch Str. 11 hinzugefügt: S., „des Goldes Spender", der Führer der Dänen" gelangt auf Gránis Rücken zu Brynhilds Wohnung, wo ihr Pflegevater (Heimir) als Fürst gebietet (Str. 11). Dass hier eine Interpolation vorliegt, zeigt schon die Einführung des Pflegevaters. Auffällig ist auch die Bezeichnung Sigurds als Dänenfürst, die sonst die Sage nicht kennt. Aber *Sinfj.* erwähnt, dass Sigurds Vater, Sigmund, bevor er zum Frankenreich kam, in Dänemark lebte. Ist *Helr.* Str. 11, 7 vielleicht eine Anspielung darauf, d. h. S. als Sohn Sigmunds auch als Erbe des Dänenreiches gedacht? Endlich möchte ich darauf aufmerksam machen, dass *Helr.* Str. 11, 1/2: „dorthin trug Gráni des Goldes Spender" derselbe Ausdruck ist wie *Sigkv. sk.* Str. 39, 3/4: „der im Goldschmuck sass auf Gránis Rücken", und der Gedanke *Helr.* Str. 11, 5/8: „dem Gefolge deuchte (Sigurd) herrlicher weit als die Helden alle" in *Sigkv. sk.* Str. 39, 5/10, wiederkehrt: S. überstrahlt die Gjukunge weit. Zweifellos liegt eine tiefgehende Umarbeitung alter Strophen vor. So kommt es denn auch wohl, dass Str. 12: Sigurds keusches Beilager mit Br. jetzt an falscher Stelle steht. Auch hier muss umgearbeitet worden sein. Str. 12, 1/4 wird in Str. 12, 5/8 nur wiederholt mit dem sonst nirgends belegten Zusatz, dass das Beilager acht Tage gedauert habe. Echt ist nur Str. 12, 1/4. Diese Verse schlossen sich ursprünglich an die Urstrophe von Str. 9/10 an, wo Brynhilds Erweckung durch S. behandelt war. Zu Str. 13 gehören sie nicht. Denn wenn es Str. 13, 5/8 heisst: Br. erfuhr, dass sie durch Trug, also Gestaltentausch, um ihr Glück gebracht

worden sei, so kann sich das nicht auf das Beilager in Str. 12, 1/4 beziehen. Denn dort kennt sie S. als den ihr bestimmten Freier. Auch hier war der Bearbeiter wieder tätig. Br. sagt Str. 13, 1/4: Gudrun habe sie beschuldigt, „dass im Schoss ihr Sigurd geschlafen habe“. Allen eddischen Gedichten ist die Vorstellung von dem keuschen Beilager Sigfrids und Brünhildes, als sie für Gunther erworben wurde, eigentümlich, und nirgends lesen wir in der Edda, dass Gudrun den Vorwurf erhebt, Br. sei die Kebse Sigfrids gewesen. Die Worte können also zusammen mit Str. 13, 5/8 nur bedeuten: durch Gudrun erfuhr ich, dass nicht Gunnar, sondern S. mich für Gunnar erwarb. Dann passt dazu wieder gar nicht Str. 12, 1/4, wo Br. von ihrem keuschen Beilager mit S. spricht. Es ist offenbar eine Lücke vorhanden. Nach Str. 12, 1/4 war wohl erzählt, wie Br. Gunnars Gemahlin wurde. Daran schloss sich Str. 13. — Diese Umarbeitungen kann nur jemand vorgenommen haben, dem es darum zu tun war, andere Kenntnisse über Br. anzubringen. Daher sind auch Str. 4 und 5 für Interpolation zu halten. Zunächst ist Br. als Budlis Tochter bezeichnet (Str. 4, 2), während sonst nur die Walküre zu Wort kommt. Dann sind die Strophen inhaltlich bedenklich. Die Riesin will Br., die S. nachzieht, den Weg durch ihr Gehöft wehren und schilt sie eine U n b e s t ä n d i g e, die o f t sich Menschenblut von den Mörderhänden gewaschen (Str. 1 u. 2). Der Vorwurf gilt also nicht in erster Linie dem durch Sigurds Ermordung angerichteten Unheil, sondern ihrer U n b e s t ä n d i g k e i t, die sie als Walküre stets gehabt hat und jetzt von neuem zeigt, indem sie dem Ermordeten nachziehen will. Br. erwidert entsprechend auf den Vorwurf, dass sie als Walküre ein männermordendes Handwerk betrieben, indem sie sagt: „Für edler als du werd' immer ich gelten, wo unser Geschlecht auf Erden man kennt“ (Str. 3, 5/8). Daran schliesst sich doch am besten die Erzählung über ihr Walkürentum in Str. 6 ffg. Was Str. 4 bringt, ist eine detaillierte Wiederholung von Str. 1, 5/8 und 2, und Brynhilds Antwort (Str. 5) auf den Vorwurf der Riesin, dass sie Gjukis Haus in Staub gestürzt habe (Str. 4, 5/8), dass die Gjukunge ihr den einzig Geliebten durch Arglist geraubt, passt nicht zu Str. 6 ffg., dem Bericht über ihr Leben als Walküre. Auffällig sind auch Brynhilds Worte in Str. 5, 8, dass die Gjukunge sie durch Trug e i d b r ü c h i g gemacht hätten. Das ist offenbar eine Anspielung auf *Sigr. Pros.* nach Str. 2, die dem Interpolator zuzuschreiben ist.

Ich möchte keinen besonderen Wert auf die Richtigkeit der hier getroffenen Ausscheidungen legen. Ursprüngliches und Interpoliertes sind zu stark vermischt. Bestehen bleibt aber, dass dem Liede in der überlieferten Gestalt eine konsequente Gedankenentwicklung fehlt. Für unsere Frage ist

das nicht unmittelbar von Wert. Deutlich aber gibt sich Br., die dem toten S., mit dem sie sich nach ihrer Erweckung aus dem Zauberschlaf in der flammenumloderten Schildburg verlobt hat, nachzieht, um im andern Leben an seiner Seite dauerndes Glück zu finden, als Walküre zu erkennen.

§ 13. **Oddr:** Das Lied enthält einige für unsere Frage wertvolle Andeutungen. Br. erscheint als Budlis Tochter (Str. 13, 2; 14, 3; 6, 3/4) und Schwester Atlis (Str. 19, 5/8). Mit dieser Auffassung verbunden ist die Vorstellung von ihrem einstigen Walkürentum. Der sterbende Budli bestimmt Br. zur Schildmaid (Str. 15, 1/4). Es kann kein Zweifel sein, dass hier eine Kombination beider Sagenversionen vorliegt. Es ist aber interessant zu sehen, wie der Dichter bei der Kombinierung verfährt. Da es ihm feststand, dass Br. die Fürstentochter war, er aber von anderer Seite her von Brynhilds Walkürentum wusste, so bringt er jetzt beide Versionen dadurch in Einklang, dass er den sterbenden Vater die Tochter zur Walküre bestimmen lässt. Dieselbe Vorstellung vom Walkürentum Brynhilds bricht in Str. 16 durch: die Fürstentochter Br. webt in ihrer Burg bunte Decken. Was auf diesen dargestellt ist, sagen Str. 16, 5/8: „Erde erdröhnte und Oberhimmel, als Fáfnirs Töter die Felsburg sah“. Also ein Darstellung des Augenblickes, da S. durch die Waberlohe hindurch zur Schildburg auf dem Felsen sprengt! Woher kennt sie diesen Moment, wenn sie ihn nicht selbst erlebt hatte? Wichtig ist, worauf ich noch zurückkomme (s. u. c.: die Vǫlsungasaga), dass hier schon der Ansatz zu einer neuen Sagenform vorliegt, der in anderen Quellen ausgeprägt erscheint. Auch Str. 17: Brynhilds Burg wird mit Gewalt von den Gjukungen gebrochen und so Br. Gunnars Gemahlin — ist eine neue Version, die dem Dichter von *Sigkv. sk.* (Str. 36) schon vorschwebte.

Bei aller Neugestaltung der Sage enthält *Oddr.* jedoch noch den Hinweis auf Brünhildes Walkürentum und Liebe zu S. seit ihrer ersten Begegnung mit ihm auf dem von der Waberlohe umgebenen Felsen.

§ 14. Ich fasse zusammen, was sich für unser Thema aus den Liedern der Edda ergibt. In allen in Frage kommenden Gedichten ausser *Sigr.* erscheint Br. als die Fürstentochter, das Kind Budlis, die Schwester Atlis. Dass hier eine Umformung oder Neuschöpfung des Nordens vorliegt, ist längst erkannt. Dem nordischen Poeten, der zuerst diese Version erfand, kam es darauf an, den ersten Teil der Nibelungensage, die Sigfridsage, zu

dem zweiten, dem Bericht vom Untergange der Burgunden durch Attila, in feste Beziehung zu bringen. Er machte daher Br. zur Schwester Atlis, um in ihrem Tode Atli zur Vernichtung der Gjukunge ein ausreichendes Motiv zu geben. Dass durch alle eddischen Gedichte, die von Br. erzählen, ausser *Sigr.* diese Sagenversion hindurchgeht, beweist, wie alt die Umformung ist. Dass es sich aber nur um eine Umformung handelt, zeigt die Tatsache, dass diese Version nie rein zu Tage tritt, sondern immer Andeutungen von einem früheren Walkürentum Brünhildes durchbrechen. Es folgt daraus zweierlei. 1. Die nach dem Norden gewanderte deutsche Nibelungensage wurde von einem nordischen Poeten, der eine bessere Motivierung einzelner Abschnitte der Handlung und innere Verbindung ihrer beiden Teile zu gewinnen wünschte, umgearbeitet. Diese nordische poetische Fassung wurde von seinen Nachfolgern, den Eddadichtern, in mehr oder minder grosser Abhängigkeit von einander, zu einzelnen Liedern verarbeitet. 2. Daneben lebte im Munde des Volkes die alte Sage in der Form fort, wie sie nach dem Norden gekommen war. Auch aus dieser Volkstradition schöpften die Eddadichter. Die auf diese Quellen gegründeten Eddalieder mögen im Laufe der Jahre und Jahrhunderte noch mancher Bearbeitung ausgesetzt gewesen sein, bis sie in der uns erhaltenen Form in einer Sammlung vereinigt wurden. So erklärt es sich, dass die alte Sage von der Walküre Br. immer wieder durch die nordische Umformung der Sigfridsage durchbricht und in dem Aufbau der Handlung ihr Recht geltend macht. Gerade dadurch aber erweist sie sich als die echte Sagengestalt.

§ 15. Sigrdrifa und Brünhilde sind also **eine** Person. Wie steht es aber mit der zweiten Kernfrage, wie die Erwerbung der Gemahlin Gunthers geschah? Wären wir für die Sigfridsage nur auf die Lieder der Edda angewiesen, so dürfte sich die oben (§ 2) als alte Sage hingestellte Vermutung, dass S. Br. dadurch für Gunther erwirbt, dass er ihr mit dem Magdtum zugleich ihre überirdische Stärke nimmt, nicht erweisen lassen. Den eddischen Gedichten, besonders *Gríp*: Str. 41, 1/4; *Brot.*: Str. 19 u. 20; *Sigkv. sk.*: Str. 4; 28, 3/8; 68, 3/6, ist die Auffassung eigen, dass S. Br. als Jungfrau dem Gunther übergab. Das kann aber nicht die alte Sage sein; denn worin bestand die Leistung, zu der Gunther nicht fähig war, die S. übernehmen musste? Man hat den Flammenritt als diese angesehen, und die dunkle Ausdrucksweise der Eddalieder (vgl. bes. *Sigr. Prosa* vor Str. 1; s. o. § 4) scheint einen Beweis dafür zu liefern. Aber, und das ist immer wieder zu betonen, wir haben es in ihnen mit einer Umformung zu tun. Der erste nordische Poet, der Brünhildes Walkürentum zu

Gunsten ihrer königlichen Abstammung fallen liess, musste auch auf die Waberlohe bei der Erweckung der Walküre verzichten. Er konnte dieses Motiv, auf das er schon als Nordländer nicht gern verzichten mochte, für den Augenblick aufsparen, wo er eine Begründung dafür brauchte, weshalb Gunther der Br. nicht Herr werden konnte. Es mag in seinen Anschauungen von nordischer Mannhaftigkeit oder nordischem Königtum gelegen haben, dass er den König und Helden Gunther nicht zu einem Schwächling in physischer Beziehung stempelte, zumal dieser im zweiten Teil der Sage eine ganz andere Rolle spielt, sondern ihn erst vor einer überirdischen Macht, der Waberlohe, zurückschrecken liess. Daher setzte er die Probe, durch die ursprünglich sich S. als den der Walküre bestimmten Freier erweist, an diese Stelle, wo es darzustellen galt, wie Br., deren tragisches Geschick auch nach Ansicht des nordischen Dichters darin besteht, dass sie unter besonderen Umständen Gunthers, nicht Sigfrids Weib wird, Gunther anheimfällt. Aber Waberlohe und Zauberschlaf der von Odin Gebannten gehören untrennbar zusammen. Die Waberlohe ist die äussere Macht, durch die die in Schlaf Versenkte von der Welt geschieden ist. Sowie die Walküre aus ihrem Zauberschlafe erweckt wird, ist diese Macht dahin. Das geschieht, als S. zum ersten Male Brünhildes Schildburg betritt. Welche Bedeutung die Dichter selbst diesem Ereignis beilegen, zeigen die schönen Verse in *Oddr.* (Str. 16, 5/8): „Erde erdröhnte und Oberhimmel, als Fáfnirs Töter die Felsburg sah.“ Man glaubt den Kampf der Elemente zu sehen, wie die Lohe, als S. naht, ihr Feind, der ihrem Dasein ein Ende machen wird, aufprasselt und in sich zusammensinkt, als er beherzten Mutes hindurchdringt. So bleibt für den zweiten Schritt, der Brünhildes irdisches Dasein herbeiführt, nur ein anderer Kampf übrig, durch den Br. mit ihrer Jungfräulichkeit ihre überirdische Kraft verliert. Der Bezwinger Brünhildes ist aber auch hier S.

§ 16. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass in den bisher behandelten Berichten das Bewusstsein vom frühern Walkürentum der Gemahlin Gunthers, von einer Begegnung Brünhildes mit S. vor ihrer Erwerbung für Gunther und der Bezwingung Brünhildes durch S. der Art, dass S. in Gunthers Gestalt ihr das Magdtum nimmt und sie so ihrer übermenschlichen Kräfte entkleidet, in mehr oder minder verdunkelter Form lebendig ist. Bevor ich an die Prüfung der in sich zusammenhängenden grössern, aber auch verwickeltern Berichte herangehe, möchte ich noch die Frage beantworten, woher die Verwirrung in den Berichten stammt. Die Lösung gibt, glaube ich, die Antwort auf die Frage: Was geschah mit der von S. zum Leben wieder erweckten Walküre bis zu ihrer Erwerbung für Gunther? Zweifellos hat

sich die alte Sage mit echt poetischer Kürze darüber ausgeschwiegen. Denn Sigfrids Lebensschicksale stehen im Vordergrunde. Wo es galt, Sigfrids Zusammentreffen mit den für seine Geschichte so hoch bedeutsamen Gjukungen, vor allem mit Gudrun zu schildern, verschwand zunächst das Interesse an der Walküre, bis es an dem Punkte, da Br. wieder in die Handlung eingreift, wieder wach wird, um die Verdienste Sigfrids um die Gjukunge und seinen tragischen Tod ins rechte Licht zu setzen. Die späteren Bearbeiter der Sage aber werden sich diese Frage auch vorgelegt haben, weil es zu natürlich ist, sie zu stellen, und indem sie sie zu beantworten suchten nach Massgabe ihrer gesamten Sagenkenntnis, trugen sie die Widersprüche in die Berichte, die uns jetzt die Erkenntnis des Wahren so schwer machen. Die Spekulation also, wie sich Brünhildes Leben in der Zeit von der Erweckung durch S. bis zu ihrer Erwerbung für Gunther gestaltete, das Bestreben, die Lücke im Leben Brünhildes auszufüllen, ist der Anlass zu immer neuer Sagengestaltung und damit all der Widersprüche geworden. Die passende Anknüpfung bot ein altes Missverständnis.

Br. ist Walküre, und die Sage kennt Genossinnen ihres himmlischen Wirkens. Sie selbst nennt sie einmal (*Helr.*, Str. 6, 3) Schwestern. Es lag nahe, dass man zu einer Zeit des Niederganges germanischer Mythologie diese „Schwestern in Odin“ zu leiblichen Geschwistern machte. Und so nennt die Vǫlsungasaga als Schwester Brünhildes: Bekhild. Schon die Widersinnigkeit des Namens — Bank oder Haus und Kampf — zeigt, dass die Trägerin dieses Namens als Gegenstück zu Br. bewusst erfunden worden ist. Als Gemahl dieser Schwester nennt dieselbe Sagengestalt den aus *Gríp.* bekannten Heimir, den Häuslichen. Also etwas deutlich ausgedrückt: Der Hausmeier Heimir und die Hausmutter Bekhild sind die Verwandten des widerspenstigen Mannweibes Br.! War aber einmal die menschliche Verwandtschaft erfunden, so musste Br., nachdem ihr übermenschliches Dasein mit der Erweckung durch S. zu Ende war, in diesen Kreis zurückkehren. Vom Vater oder einem Bruder Brünhildes wusste die alte Sage nichts. Da nun nach germanischem Rechtsgrundsatz das Weib bis zur Vermählung unter der Vormundschaft des nächstverwandten Mannes steht, so musste Br. in das Haus des angedichteten Schwagers zurückkehren. So wird Heimir ihr Pflegevater. Dass er diese Stellung auch dann behält, als Br., um den Untergang der Gjukungen durch Atli, Budlis Sohn, zu erklären, zur Tochter Budlis gemacht wird, ist wohl erklärlich: Zum Pflegevater lässt sich der leibliche Vater besser erfinden als zum Vater und Bruder der Pfleger. Bei demselben Heimir mussten S. und die Gjukunge die Erkorene Gunthers treffen, während die Version, dass sie bei Atli, dem

Bruder, zu der Zeit sich aufhält, sich schon dadurch als jüngste Form der Spekulation erweist, dass neben dem Bruder der hier ganz überflüssige Pflegevater aus älterer Zeit geblieben ist.

Mit den drei Formen haben die Poeten fertig zu werden versucht und dabei die Verwirrung angerichtet, wie sie sich zunächst aus einem Vergleich der Tatsachen der Liederedda ergibt.

Aber immer wieder bricht die alte Sage durch: nur S. kennt den Aufenthaltsort Brünhildes; daher muss er Heimir, ihren Pfleger, und schliesslich gar auch die ins Vaterhaus zurückgekehrte besuchen, um später die Gjukunge dahin führen zu können. — An dem alten Wohnsitze Brünhildes haftete die Vorstellung des Wunderbaren: so tritt auch bei Heimir und Atli an die Stelle des flammenumloderten Felsen die goldene Halle, kurz Gold, der vermenschlichte Überrest der leuchtenden Walkürenbrünne, und zum Überfluss wird diese leuchtende Behausung, so konsequent ist einmal die Sagenvermengung, von Heimirs bez. Atlis Wohnung getrennt dargestellt. — Und da die Walküre den Erwecker als den Drachenkämpfer kennen gelernt hat, so muss auch die zu Heimir zurückgekehrte dieses Wissen bewähren: sie webt den Teppich mit den Jugendtaten Sigfrids, der ihr eigentlich erst später, nachdem sie Gunthers Frau geworden ist, bekannt werden darf. — Die alte Sage endlich kannte Gunthers Unvermögen, Br. durch Erzwingung der Umarmung zum menschlichen Weibe zu machen. War der Gedanke den nordischen Poeten nicht recht vereinbar mit ihrer Vorstellung von nordischer Mannhaftigkeit, oder gaben Brünhildes wiederholte Erklärungen, dass S. ihr Magdtum geschont habe (s. o. § 15), den Anlass, genug — an die Stelle des Kampfes im Ehegemach, wie ihn das Nibelungenlied noch kennt, trat zusammen mit dem notwendigen Gestaltentausch der Ritt durch die längst erloschene Lohe, oder diese wurde von den Bearbeitern, die Sinn genug hatten, den Widerspruch herauszufühlen, an der ersten Stelle ganz gestrichen oder mit verschleierten Worten von der Sache geredet.

So erwächst auf der alten Grundlage durch fortgesetzte Verknüpfung des alten Gutes mit dem von der Spekulation neu geschaffenen jene widerspruchsvolle Fassung der Sage, wie sie vor allem die nordischen Quellen bringen.

§ 17. Indem ich nun an die Prüfung der grössern und in sich zusammenhängenden Sagenberichte herantrete, sei ein Wort zur Methode der Untersuchung gestattet. Es kann von jetzt an nicht mehr meine Absicht sein, durch Entwicklung des Gedankenganges für jede einzelne Quelle den Nach-



weis zu liefern, dass der Verfasser den alten Sagenzusammenhang in mehr oder minder starker Verdunkelung kannte. Die Schriften und Dichtungen, die jetzt in Betracht kommen, schöpfen entweder aus der *Liederedda*, so die *Vǫlsungasaga* oder haben das Sigfrid-Brünhilde-Drama nicht unmittelbar zum Mittelpunkt, wie das *Nibelungenlied*. Im ersten Falle kommt es hier darauf an, festzustellen, welche Züge des eddischen Berichtes aufgenommen und wie sie verarbeitet sind. Wir gewinnen dadurch den richtigen Standpunkt zur Beurteilung der nichteddischen Züge, die ich als Neuerungen oder Neuschöpfungen dem betreffenden Verfasser zuweise, ohne dass damit gesagt sein soll, dass sie erst von diesem betreffenden Erzähler herrührten. Im zweiten Falle handelt es sich für mich um die Frage, ob die Unklarheiten und Widersprüche in der Darstellung dadurch ihre Erklärung finden, dass verschiedene Stufen der Sagenentwicklung nebeneinander erscheinen und gewisse, nicht mehr verstandene Motive in der Entwicklung der Handlung ihr Recht geltend machen. Stellt sich dabei heraus, dass diese Motive allen unsern Berichten gemeinsam sind, so dürfen wir sie mit Fug der alten Sage zuweisen.

b. Die Snorra-Edda.

§ 18. Für unsere Frage kommt nur *Skáldskaparmál* (*Skáldsk.*) cap. 41 in Betracht. Hier sind Br., die Walküre, und Br., die Gemahlin Gunthers, zwei verschiedene Personen. Der Verfasser scheidet beide deutlich von einander und bemüht sich sichtlich die Einzelzüge in der Zeichnung Brünhildes, die er in seiner Quelle, der *Liederedda*, fand, so zu verteilen, dass z. T. mit Hilfe eigner Neuerungen, zwei gesonderte Bilder entstehen. Er verfährt dabei aber weder konsequent genug, noch bringt er ausreichende Motivierungen in seiner Erzählung bei, so dass er immer wieder auf die Spur der alten Sage zurücklenkt.

S. gelangt nach dem Drachenkampfe und der Horterwerbung zu einem Hause auf dem Berge (41, 8/9). Schon die Ausdrucksweise ist bezeichnend, vielleicht für des Verfassers Absicht, durch dunkel gehaltene Andeutungen im Unklaren zu lassen. Ob wir uns unter dem Hause die Schildburg der Walküre oder die goldene Halle der Fürstentochter vorzustellen haben, erfahren wir nicht. Auch der Name des Berges wird nicht angegeben, obgleich der Verfasser beides in der Quelle, *Sigr. Pros.* vor Str. 1, vorfand. Und ebensowenig ist von der Waberlohe die Rede. Schildburg, Hindarfjall und Waberlohe gebraucht unser Erzähler an anderer Stelle. Da-

her die Unklarheit hier. — In dem Hause nun findet S. eine schlafende Frau in Helm und Panzer, der er den Panzer abschneidet. Weshalb dieses Gewaltmittel nötig ist, hören wir nur andeutungsweise: Die Erweckte nennt sich Hild. Der Verfasser fügt hinzu, dass sie Walküre war und auch Brynhild genannt wird. Als Walküre gibt sich die Erweckte durch ihren Namen und den kriegerischen Schmuck, der ein Stück ihres Wesens ausmacht und darum mit Gewalt von ihr entfernt werden muss, also selbst zu erkennen. Zu der Gebannten aber gehört der sie umgebende Flammenwall. Indem der Verfasser von ***Skáldsk.*** diesen später der Fürstentochter Br. zuteilt, spricht er seinen Zweifel an der Richtigkeit des Namens Brynhilde für die von S. Erweckte aus. Das zeigt auch sein weiterer Bericht.

S. kommt nun zu den Gjukungen, vermählt sich mit Gudrun und erwirbt für Gunnar Br. Diese ist die Tochter Budlis, die Schwester Atlis. Sie wohnt aber nicht bei ihrem Bruder, sondern hat ihren eignen Palast auf dem Hindarfjall, den die Waberlohe umgibt. Weshalb Br. allein haust, weshalb die Waberlohe ihren Saal umzingelt, davon kein Wort. Noch grösser ist der Mangel an Motivierung im folgenden. Br. hat geschworen nur den zu heiraten, der die Waberlohe durchreite. Was in der alten Sage in Brünhildes Charakter und Geschichte wohl begründet war, das ist hier zur Laune eines Weibes geworden. Zu einer Posse aber artet gar die folgende Szene aus. Die Gjukunge gelangen mit S. vor Brynhilds Burg. Gunnar soll durch die Waberlohe reiten. Aber sein Pferd scheut vor dem Feuer. Nun versucht er auf Sigurds Ross, Grani, hindurchzudringen. Dieses aber wirft ihn ab, und so muss S. mit Gunnar die Gestalt tauschen. In Gunnars Gestalt, um Br. zu täuschen, gelingt ihm auf Grani die Tat: er sprengt durch die Lohe. Wo also die alte Sage von vorneherein S. zum Bezwinger der mit übermenschlichen Kräften ausgestatteten Br. macht, da bleibt bei unserem Erzähler, sobald er in seinem Bestreben, zu motivieren, die Ereignisse zu verschieben beginnt, nur ein Reiterkunststück übrig.

Auch die folgende Szene, Sigurds Beilager mit Br., ist konfus erzählt. S. hält keusches Beilager mit Br. und gibt ihr am Morgen den Ring Andvaranaut und nimmt ihr einen andern als Erinnerungszeichen für sich. Den Andvaranaut, den fluchbeladenen Reif, gibt S. als Herr des Hortes der Br. bei seiner ersten Begegnung mit ihr als Zeichen der Verlobung; er nimmt ihn ihr dann später wieder als Erinnerungszeichen für sich, da er sie für Gunther erwirbt, und schenkt ihn seiner Gemahlin Gudrun, die ihn dann bei einem Streite mit Br. um den Vorrang gelegentlich eines Bades als Beweis dafür vorzeigt, dass nicht Gunther, sondern S. Br. für Gunther erwarb. Nur das kann der Hergang in der weitergebildeten Sage gewesen

sein, nachdem ein unbekannter nordischer Poet, dem daran lag, die Vorgeschichte des Hortes mit der Sigfrid-Brünhilde-Sage zu verknüpfen und die Wirkung des Fluches auf alle Besitzer des Ringes zu zeigen, das Ringmotiv in unsere Sage eingeführt hatte. In *Skáldsk.* aber gibt S. den Andvaranaut als Linnengabe, d. h. als Zeichen für die — tatsächlich nicht — vollzogene Vermählung.

Der Schluss der Tragödie ist bei unserem Verfasser wieder unmotiviert. Br. reizt die Gjukunge zu Sigurds Ermordung, lässt auch, wie sie in *Sigkv. sk.* Str. 12 in ihrem rasenden Hass gegen S. verlangt hatte, Sigurds Sohn, Sigmund, töten und ersticht sich dann selbst. Weshalb, wird nicht im mindesten angedeutet.

Der Bericht in *Skáldsk.* trägt nach allem deutlich die Spuren einer schon fortgeschrittenen Umformung der Sage an sich. Von Brünhildes Walkürentum und Brünhildes Liebe zu S. weiss der Verfasser von *Skáldsk.* nichts mehr oder will es nicht wissen. Aber seine Darstellung der Tatsachen setzt beides voraus.

c. Die Vǫlsungasaga.

§ 19. Was die *Vǫlsungasaga (Vǫlss.)* über das Verhältnis Sigfrids zu Brünhilde zu berichten weiss, stellt die am weitesten fortgeschrittene Umformung der alten Sage im Norden dar. Dem Verfasser der *Vǫlss.* ist Br. 1. die Walküre auf dem Hindarfjall; 2. die Schwägerin und Schutzbefohlene Heimirs; 3. die Tochter König Budlis und Schwester Atlis. Alle drei Formen bringt der Sagaschreiber dadurch in Einklang, dass er, wie seine Hauptquelle, die *Liederedda,* ihn lehrte, Br. zunächst als Tochter Budlis sich vorstellte, aber alles, was von der Walküre erzählt wird, auf diese übertrug und neben dem leiblichen Vater bez. Bruder den Pfleger weiterführte. Zur Vermeidung von handgreiflichen Widersprüchen wird die Sage umgeformt, neue Motive werden eingefügt, verschiedene Berichte kombiniert. Glücklicherweise ist aber die ganze Art des Verfassers, die Sage zu bearbeiten, so ungeschickt, dass der frühere Zusammenhang immer wieder durchscheint und die Gründe zu Änderungen klar zu Tage liegen. So wohnt Br. zur Zeit ihrer Erwerbung für Gunther bei Heimir. Vorher aber schlief sie auf dem Hindarfjall. Dieser Schlaf war eine Strafe Odins für Brünhildes Ungehorsam als Schildmaid. Den der Walküre eigentümlichen kriegerischen Sinn bewährt Br. auch noch als Schutzbefohlene Heimirs. Als sie von der Absicht der Gjukunge, um sie zu werben, und der Bedrängnis ihres Bruders durch diese hört, will sie in Helm und Panzer

gegen die Männer streiten. Die am Wohnsitze der Walküre haftende Vorstellung des Wunderbaren bleibt auch bei der Wohnung der Pflegetochter Heimirs und Schwester Atlis: Dort lebt sie abgeschieden für sich in einem Turme, hier in dem flammenumgebenen goldenen Palast auf einem Berge. Die beiden Begegnungen Sigfrids mit Br. vor deren Vermählung mit Gunther sind desgleichen festgehalten; nur sind hier aus den zwei Besuchen Sigfrids folgerichtig deren drei geworden, indem S. Br. zunächst auf dem Hindarfjall trifft und sie dann, nachdem die Erweckte zu der menschlichen Wohnung ihres nächsten menschlichen Verwandten zurückgekehrt ist, bei Heimir nochmals sieht, damit er später den Gjukungen den Weg dahin weisen kann. Es ist deutlich ersichtlich, dass der Verfasser der *Vǫlss.* nur darum den ersten Besuch Sigfrids bei Br. teilt, damit später Sigfrids Kenntnis vom Aufenthaltsort der Heimgekehrten motiviert ist. Ebenso lässt der Sagaschreiber Br. zur Zeit ihrer Erwerbung für Gunther deshalb nicht bei ihrem Pfleger, sondern in einem eignen flammenumloderten goldenen Palast hausen, damit die von der alten Sage geforderte Waberlohe in der ihr von der erweiterten Sage zugeteilten Bedeutung als Probe Gunthers in der Erzählung noch Platz hat. Und so fort! — Wie erklärt sich das alles? Der Verfasser der *Vǫlss.* schreibt für ein bestimmtes Publikum und verbindet mit seiner Erzählung eine bestimmte Absicht. Er benutzt den Bericht von den Welsungen als Vorgeschichte für die Ragnarssage. Beide Sagen sind dadurch verknüpft, dass Sigfrids und Brünhildes erdichtete Tochter Aslaug zur Stammmutter des Geschlechtes der Ragnarssöhne gemacht wird. Aber damit auch Br. selbst! Dieser Idee zuliebe tritt seine Br. in erster Linie als Fürstentochter auf, und die Züge werden gehäuft, die die fürstliche Herkunft der Stammmutter der Ragnarssöhne erhärten. Aber die alte Sage ist so mächtig, dass der Erzähler sich ihrem Einflusse nicht entziehen kann. Daher wird neben der Fürstentochter die Walküre weitergeführt.

So lassen sich die Änderungen des Erzählers aus seinem Bestreben, in einem bestimmten Sinne zu motivieren, erklären. Ich gehe unter diesem Gesichtspunkte seinen Bericht kurz durch.

§ 20. Von Br. ist zuerst in cap. 19 die Rede. S. hört nach dem Drachenkampfe das Gespräch der Spechtmeisen. Die vierte rät ihm zu Fáfnirs Lager zu gehn, dessen Gold zu nehmen und zum Hindarfjall zu reiten, wo Br. schläft, die ihn Weisheit lehren wird. Dieser Name der Erweckten, der in der Quelle: *Fáf.* und *Sigr.* nicht steht, ist vom Verfasser hinzugesetzt, weil ihm die von S. auf dem Hindarfjall Erweckte dieselbe Person ist, die

dieser später als Budlis Tochter für Gunnar erwirbt. Die Waberlohe ist nicht erwähnt. Als Walküre erweist sich aber die von den Vögeln Genannte durch zwei Attribute, den zauberischen Schlaf und ihre überirdische Weisheit.

Als Walküre auch tritt Br. vor allem in cap. 20 auf. S. hat den Rat der Vögel befolgt und befindet sich auf dem Wege zum Hindarfjall. „Auf dem Berge sah er ein grosses Licht, als wenn ein Feuer brennte, und es leuchtete davon auf zum Himmel. Als er aber herankam, stand da vor ihm eine Schildburg, und aus derselben ragte ein Banner." Die Stelle ist bezeichnend für des Verfassers Art zu erzählen. Sie ist nicht ohne Absicht aus der Quelle, *Sigr. Pros.* vor Str. 1, wiederholt. Die Waberlohe kann, wie sie es in der alten Sage tut, den Feuerschein nicht verursachen, da sie erst bei Gunnars Werbung eine Rolle zu spielen beginnt. Da aber der Sage gemäss Sigfrids Aufmerksamkeit durch einen Feuerschein auf den Hindarfjall gelenkt wurde, so tritt hier an ihre Stelle der Schein der in den glänzenden Schilden der Schildburg sich spiegelnden (untergehenden) Sonne, der sich aus der Ferne wie ein Flammenmeer ausnimmt, dem nahen Beschauer aber als Glanz der Schildburg sich dartut. Eine ähnliche Überlegung verleitet unsern Erzähler dazu, in dem Berichte über die Erweckung der Walküre über seine Quelle hinauszugehen. In der Schildburg findet S. eine schlafende Frau in voller Waffenrüstung; er löst ihr den Panzer; sie erwacht und fragt, wer ihren Schlaf gebannt habe: „Sollte etwa Sigurd, Sigmunds Sohn, hierher gekommen sein, mit dem Helm Fáfnirs und seinen Töter in der Hand." Und S. gibt sich zu erkennen. In der ursprünglichen Sage erweist sich S. dadurch als den vom Schicksal der Walküre verheissenen und von ihr verlangten Freier, dass er durch die Waberlohe dringt. Hier, wo diese in andern Zusammenhang gerückt ist, muss auch eine andere Legitimation für S. als den vom Schicksal bestimmten Freier geschaffen werden. Genügt als solche schon die Namennennung, so muss konsequenterweise Br. vor ihrer Bannung Namen und Art ihres Erweckers und Freiers gehört haben, ein Zug, der wegen seiner zu handgreiflichen Folgerichtigkeit nicht alt sein kann und im alten Sagengefüge überflüssig ist. Am deutlichsten tritt der Bearbeiter am Schlusse des Kapitels zu Tage. Nachdem S. sich zu erkennen gegeben hat, fährt er fort: „Und das habe ich vernommen, dass du eines mächtigen Königs Tochter bist, und desgleichen ist uns gesagt worden von eurer Schönheit und Weisheit." Dass S. von der Schönheit der Erweckten gehört habe, ist ein ganz überflüssiger Zusatz. Das ist entsprechend dem Wesen der Bannung ausgeschlossen; zudem sieht S. doch mit eignen Augen. Die Königstochter setzt der Er-

zähler seinem Plane gemäss ein, an dieser Stelle aber höchst ungeschickt, da Br. nach Sigurds Worten von der Bannung der Walküre durch Odin zu erzählen beginnt. So bleibt als alter Zug nur Sigurds Bitte an die Walküre, nicht die Fürstentochter, ihn Weisheit zu lehren. Es folgen nun Brynhilds Sprüche, aber in anderer Reihenfolge als in *Sigr.*, der Quelle, und zwar ist in cap. 21 die Absicht noch erkennbar. Unser Erzähler bringt System hinein durch Umstellung und Auslassung von Strophen. Von den elf Prosasprüchen Brynhilds heisst der erste: „Sei freundlich mit deinen Blutsfreunden und räche nicht Feindseligkeiten an ihnen, sondern trag sie mit Geduld, und du hast davon langwährendes Lob"; der letzte: „Wahre dich sorgfältig vor Anschlägen deiner Freunde. Zwar kann ich wenig von eurem Leben voraussehen: doch sollte nicht Hass von Schwägern dich treffen." Das ist deutlich eine Prophezie, dass S. dem Hasse seiner Schwäger und Blutsfreunde unverdient zum Opfer fallen, sich dadurch aber einen unsterblichen Namen erwerben wird. Weshalb er dem Unheil verfällt, ist in den folgenden Sprüchen angedeutet. Es ist kein Zufall, dass von den mittleren neun Sprüchen der erste, vierte und siebente S. vor Frauenschönheit, Frauenliebe und falschem Eidschwur warnt. Offenbar hat der Verfasser der *Vǫlss.* die Sprüche Brynhilds auf S. bezogen. Daher setzt er an den Anfang und Schluss der ganzen Reihe die Prophezie über das Leben seines Helden und an den Beginn jedes der drei Abschnitte eine eindringliche Mahnung, vor dem sich zu hüten, was dem Helden den Untergang bringt. — Am Schlusse des Kapitels lenkt der Verfasser wieder in die von der Quelle gebotene alte Bahn zurück: S. und Br. verloben sich eidlich. Nur setzen Brynhilds Worte: „Dich will ich am liebsten haben, wenn ich auch unter allen Männern die Wahl habe!" eine andere Motivierung voraus, als in dem in cap. 20/21 Erzählten gegeben ist: als den rechten Freier erweist sich S., indem er die Waberlohe durchdringt.

§ 21. Mit cap. 21 hat der Bericht der *Vǫlss.* über Sigfrids Begegnung mit der Walküre sein Ende gefunden. Der erste Höhepunkt der Handlung ist mit der eidlichen Verlobung der beiden Hauptpersonen erreicht. Der Verfasser schiebt nun sehr passend in cap. 22 eine Beschreibung und Charakteristik des Helden nach der *Thiðrekssaga* cap. 185 ein. Cap. 23 nimmt die Erzählung wieder auf. S. kommt zu Heimir, dem Schwager der Br. und Gemahl ihrer Schwester Beckhild. Hier trifft er Br. wieder. Sie war kurz vor seiner Ankunft zurückgekommen und webte in ihrer Kammer in einem hohen Turme einen Teppich, auf dem Sigurds Jugendtaten dargestellt werden. Durch Zufall entdeckt S. sie dort. Tags darauf geht er zu ihr.

Sie heisst ihn willkommen und reicht ihm zu trinken. Er erklärt sie für die schönste Frau der Erde und sagt: „Der Tag würde mir als der glücklichste anbrechen, an dem wir einander geniessen könnten.“ Br. weist ihn ab, da sie Schildmaid sei, und prophezeit ihm, dass er Gudrun, Gjukis Tochter, heiraten werde. Trotzdem schwört S. nur sie zur Frau haben zu wollen. Er gibt ihr einen Goldring, und sie verloben sich eidlich. (Cap. 24, Schluss.)

Bekanntlich beginnt mit cap. 23 der *Vǫlss.* der Teil der Erzählung, den man als Prosaumschrift und Ersatz der zwischen *Sigr.* und *Brot* verlorenen Stücke der *Liederedda* ansieht. Ich habe mit den an diese Annahme sich anknüpfenden Fragen unmittelbar nichts zu tun. Hier kommt es nur auf die Beurteilung des in cap. 23/24 der *Vǫlss.* gebotenen Sagenstoffes an. Und dieser stellt sich als eine auf Grund gegebener Motive ersonnene Erfindung dar. Der Verfasser wollte die Frage beantworten, was aus der durch S. zum Leben wiedererweckten Walküre wird; er wollte ausserdem eine bessere Motivierung einzelner Punkte der spätern Erzählung gewinnen. Es ist schon früher (s. o. § 16) gesagt worden, dass nur der Spekulation Heimir sein Dasein verdankt. Er ist, trotzdem ihn die *Vǫlss.* einen mächtigen Häuptling nennt, nichts weiter als der Mann seiner Frau, die als Haushilde ein Gegenstück zur Kampfhilde werden musste, damit Br., die nach ihrer Erweckung bis zu ihrer Erwerbung für Gunther irgendwo ein menschenwürdiges Unterkommen gefunden haben musste, zu dieser vermenschlichten Schwester zurückkehren konnte. Um den Gegensatz zwischen den beiden Schwestern noch deutlicher zu machen, betont der Verfasser der *Vǫlss.* besonders, dass Beckhild in weiblichen Kunstfertigkeiten erfahren war, während Br. dem Kriegshandwerk oblag. Mit dieser Voraussetzung baut sich der Bericht in cap. 23/24 auf Motiven auf, die in den bekannten Liedern der Edda enthalten sind. Was er an Unklarheit enthält, trägt den Stempel der Erfindung seitens des Verfassers der *Vǫlss.* Alte Motive sind Sigurds Werbung um Br., ihre Warnung und die trotzdem erfolgende eidliche Verlobung. Wie S. Br. entdeckt, ist nur eine andere Wendung des *Sigr. Pros.* vor Str. 1 Erzählten. Der Zufall eigentlich, während etwas anderes seine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, hier ein entflogener Habicht, dort ein Feuerschein, bringt S. mit Br. zusammen. Auch aus der Erzählung über Brynhilds Wohnsitz, den Turm, blickt die alte Sage heraus, die an den Aufenthaltsort der Walküre die Vorstellung des Wunderbaren, Geheimnisvollen knüpfte. Alles das kann der Sagaschreiber selbst nach seinen

Quellen zusammengestellt oder in einem eignen eddischen Liede gefunden haben. Soweit jedenfalls stimmt seine Darstellung zu dem sonst Bekannten. Alles weitere gehört dem Verfasser der *Vǫlss.* an. Zunächst die ganz romanhafte Einkleidung des Berichtes, wie S. Br. wiederfindet. Nach einer Jagd im Walde entfliegt einer der Habichte Sigurds und setzt sich in ein Fenster eines Turmes. S. steigt ihm nach und erblickt dabei Br. Er erkennt sie als Br.; denn nach der *Vǫlss.* ist es dieselbe Frau, die S. früher schon besucht hat und später für Gunnar erwirbt. Weshalb folgt nun nicht gleich der Besuch Sigurds bei Br. und die Wiederaufnahme der alten Beziehungen? Ursprünglich kennt S. diese Frau nicht; er erfährt erst durch sie, wer sie ist. Das hat aber unser Erzähler schon berichtet (cap. 20; s. o. § 20), und so lässt er hier S. zweifeln, ob er wirklich Br. vor sich hat. Es heisst zwar: „er erkannte, dass es Brynhild war"; aber sein ganzes Gespräch mit Alsvinn, dem Sohne Heimirs und Beckhilds, mit dem S. Freundschaft geschlossen hat, beweist, dass er sich seiner Sache nicht sicher ist. Alsvinn muss seine Zweifel zerstreuen. Er tut das in einer Weise, die auch dem Verfasser der *Vǫlss.* alle Ehre machte. Er erzählt gleich alles, was er von dieser Br. weiss, dass sie Budlis Tochter ist, nach Kampf und Streit begehrt und von Liebe nichts wissen mag. Da erklärt S.: „Ich weiss nicht, ob sie mir antworten wird oder nicht oder mir einen Platz neben sich vergönnen", und erweist sich so als Bekannten und Vertrauten Brynhilds. Entsprechend begrüsst er Br. Tags darauf, und sie antwortet ebenso. Die Bekanntschaft beider bleibt Voraussetzung für das ganze Gespräch. Nur hat der Erzähler seiner Idee von der Identität beider Brynhilden zuliebe — auch Brynhilds Gewebe mit Sigurds Jugendtaten gehört in diesen Zusammenhang — die Züge gehäuft, die das Fürstentum der früheren Walküre erhärten sollen. Br. erscheint als Königin inmitten ihres Hofstaates. Ihren königlichen Hochsitz darf nur ihr Vater mit ihr teilen; kostbare Decken schmücken ihr Gemach; aus goldenen Bechern wird der edelste Wein gereicht: vier Frauen stehen ihres Winkes gewärtig. In diese Umgebung passt nun die Walküre schlecht hinein. Br. weist Sigurds Antrag zurück, da sie lieber als Schildmaid die Scharen der Heermannen mustern wolle, während S. sich mit Gudrun, Gjukis Tochter, vermählen werde. Dass Br. Gudrun kennt — nach cap. 25 sind beide sogar befreundet — und Sigurds Schicksal voraussagt, entspricht, wenn auch dieser besondere Zug nicht sagengemäss ist, ihrem Walkürentum. Hier aber dient die Erwähnung der bevorstehenden Vermählung Sigurds mit Gudrun als Überleitung zu cap. 25/26, in denen von Sigurds Besuch bei den Gjukungen und seinem Zusammentreffen mit Gudrun gehandelt wird. Dazu ergab sich von selbst

als Gegenstück Brynhilds Abweisung der Werbung Sigurds. Wenn dann trotzdem von Verlobung, Ringwechsel und Eidschwur erzählt wird, so liegt die Erklärung dafür in der alten Sage, in der Sigfrids Werbung um die Walküre mit der eidlichen Verlobung schloss.

§ 22. Es folgt mit cap. 25 eine neue Erfindung des Verfassers der *Vǫlss.* Nachdem er über die Familien der Gjukunge und Budlunge berichtet hat, dabei Brynhilds als Tochter Budlis und Schwester Atlis Erwähnung getan, erzählt er von einem Traume Gudruns, die einen schönen Habicht auf ihrer Hand gesehen hat. Da dieser als ihr zukünftiger Gatte gedeutet wird, macht sie sich, um dessen Namen zu erfahren, zu Br. auf. Diese wohnt in einer goldgeschmückten Halle auf einem Berge und begrüsst die Ankommende freundlich. Im Verlaufe des Gespräches über mächtige Könige und Helden nennt sie S. als den trefflichsten und berichtet von seiner Abstammung, Geburt und Erziehung. Gudrun vermutet, dass Br. aus Liebe zu S. so genau über diesen sich belehrt habe und erzählt einen Traum, wie sie und Br. einen prächtigen Hirsch fangen wollten, Br. aber ihn vor Gudruns Knieen erschoss und ihr dann einen jungen Wolf gab, der sie mit dem Blute ihrer Brüder bespritzte. Br. deutet den Traum dahin, dass S., Brynhilds Erwählter, zu den Gjukungen kommen und sich mit Gudrun vermählen werde. Doch müsse diese S. bald missen und werde Atli heiraten, durch den sie auch noch ihre Brüder verlieren würde. Aus Rache werde sie Atli töten. Nach dieser Deutung kehrt Gudrun heim. — Es ist nicht meine Aufgabe, festzustellen, welche Quellen etwa der Erzähler hier benutzt hat; für unsere Frage genügt es, darauf hinzuweisen, dass ersichtlich alte Sagenzüge, Brünhildes besonderer Wohnsitz und ihre Liebe zu S., in die Erzählung eingeflochten sind.

§ 23. Mit dem folgenden cap. 26 betritt der Verfasser der *Vǫlss* · allmählich wieder den Boden der alten Sage. S. kommt goldbeladen zu Gjuki; er schliesst mit dessen Söhnen, Gunnar und Hǫgni, Freundschaft. Da bemerkt Grimhild, die Mutter der Gjukunge, wie oft S. Br. erwähnt. Da sie diesen für Gudrun als Gemahl wünscht, reicht sie ihm einen Zaubertrank, durch den S. Br. vergisst. S. lernt Gudrun kennen und lieben. Nach fünf Halbjahren, während der sich S. den Gjukungen als feste Stütze ihrer Macht erwiesen hat, wird ihm Gudrun von Gunnar zur Frau angeboten. S. verbindet sich mit den Gjukungen durch Blutsbrüderschaft und Vermählung mit Gudrun. Nun erst macht Grimhild Gunnar auf Br. aufmerksam. Gunnar ist zur Werbung um sie bereit und wird von S. darin bestärkt.

Ein wesentlicher Punkt ist es, in dem der Sagaschreiber vom Gang der alten Sage abweicht. Aber der Grund dazu liegt deutlich zu Tage. In

der eddischen Überlieferung ist nirgends erwähnt, woher die Gjukunge Kenntnis von Br. haben, und es ist dort auffällig, wie Br. plötzlich, nachdem S. sie infolge des Zaubertrankes vergessen, in der Erzählung wieder auftaucht, sobald S. zu den Gjukungen und vor allem zu Gudrun in ein bindendes Verhältnis getreten ist (s. o. § 16). Diese Lücke im Gefüge der Sage hat der Verfasser der *Vǫlss.* glücklich ausgefüllt, indem er S. vor dem Zaubertrank den Gjukungen von Br. berichten lässt. So kommt es, dass Grimhild, die es für gewinnbringender hält, wenn S. den Gjukungen erhalten bleibt, ohne dass Gunnar auf Br. verzichten muss, ihren Sohn erst auf Br. aufmerksam macht, als S. schon an Gudrun gebunden ist. Dass wir es hier mit einem alten Sagenzug zu tun haben, glaube ich nicht; soviel logische Konsequenz wird der alten Sage schwerlich eigen gewesen sein. Die Stelle zeigt nur, dass kleine Ursachen grosse Wirkungen haben können. Sowie der Verfasser der *Vǫlss.* zur bessern Motivierung sich eine kleine Erfindung erlaubte, waren Änderungen und Umkehrungen des alten Herganges nötig. Selbstverständlich hat die ganze Szene eine frühere Begegnung Sigfrids und Brünhildes zur Voraussetzung.

§ 24. Es folgen die für unsere Frage wichtigsten Kapitel 27/31: Brynhilds Erwerbung für Gunnar, der Streit der Frauen, Brynhilds Harm, Sigurds Ermordung und Brynhilds Tod.

1. cap. 27, 198, 13 — 200, 12: Die Gjukunge begeben sich mit S. auf die Brautfahrt. Sie kommen zunächst zu König Budli und werben um Br. Dieser verweist sie an Br. selbst. Sie machen sich nun zu Brynhilds Wohnsitz auf und gelangen zu Heimir nach Hlymdal. Gunnar wiederholt seinen Antrag. Aber auch Heimir schickt sie zu Br. selbst, die nur den zum Manne haben wolle, der durch das lohende Feuer um ihren Saal reite. Sie finden Brynhilds Saal nahebei, eine goldstrotzende Burg, um die herum ein Feuer brennt. Gunnar will hindurch sprengen; aber sein Ross weicht nicht von der Stelle. Er versucht es auf Sigurds Grani. Auch dieser will nicht vorwärts. Da tauscht S. mit Gunnar die Gestalt. Auf Granis Rücken sprengt er durch die Lohe; das Feuer erbraust, die Erde bebt, hoch schlagen die Flammen zum Himmel empor, dann erlischt die Glut. S. steigt vom Ross und betritt Brynhilds Saal. In einem schönen Gemach findet er Br. Sie fragt nach seinem Namen; er nennt sich Gunnar und verlangt, dass sie ihm folge nach ihres Vaters Jawort und ihres Pflegevaters und ihrer eignen Bestimmung. Br. zögert, das Schwert in der Hand, in Helm und Brünne antwortet sie kummervoll, er solle erst die erschlagen, die früher um sie geworben. S. besteht darauf, dass sie ihr Versprechen halte, und sie er-



klärt sich einverstanden. Drei Nächte weilt er bei ihr, das entblösste Schwert in des Lagers Mitte. Auf Brynhilds Frage, was der Gebrauch bedeute, antwortet er, so sei es ihm beschieden; sonst wäre es sein Tod. Er nimmt ihr den Andvaranaut und gibt ihr einen andern Ring aus Fafnirs Erbe. Dann reitet er zu den Gesellen zurück und tauscht mit Gunnar wieder die Gestalt. Die Werber begeben sich nach Hlymdal.

Der Bericht ist reich an Entstellungen. Überall machen sich die Folgen der Vereinigung von Walküre und Fürstentochter geltend. Bei der Werbung um die Fürstentochter muss natürlich zuerst der fürstliche Vater gefragt werden. Aber Budli ist nur ein Name ohne Inhalt, ein Statist, der über Br. nichts zu sagen weiss, geschweige über sie befehlen kann. Er kennt weder die Waberlohe noch Brynhilds Gelübde. Nur ganz allgemein sagt er, dass Br. ihren eignen Willen hat; daher weist der Vater die Werber an Br. selbst. Gleichwohl gelangen die Gjukunge nun zu Heimir, den sich der Sagaschreiber durch ein Missverständnis von *Helr.* Str. 7 und 11, 3/4 (s. o. § 12) in Hlymdal wohnend vorstellt. Die Ungeschicklichkeit in der Einführung Heimirs an dieser Stelle ist freilich nicht die Schuld unseres Sagaschreibers. Nachdem der Pflegevater einmal erfunden war, musste er auch irgendwelche Rolle bei der Werbung spielen. Sein Bild zeigt gegenüber dem Budlis sogar etwas Farbe. Er hat zwar kein Bestimmungsrecht über Br., aber er kennt doch die Bedingungen, unter denen sie erworben werden kann. Also weder Budli noch Heimir haben an der Entwicklung der Handlung Anteil, nicht einmal hier bei dem wichtigsten Akte in Brünhildes Leben. Das zeigt, dass sie mit der Person der Umworbenen ursprünglich nichts zu tun haben oder dass Br. in eine Umgebung versetzt ist, die ihr in der echten Sagengestalt fremd ist. Unbewusst steht unser Erzähler also unter dem Einflusse der alten Sage. Weitere Nachklänge aus dieser alten Sage tauchen hier noch auf in dem Bericht über Brynhilds Wohnsitz. Sass Br. in cap. 24 in einem einsamen Turm, in cap. 25 in einer goldgeschmückten Halle auf einem Berge, so wohnt sie hier in einem goldstrahlenden Palast, den die Waberlohe umwallt. Von dem Wesen dieses Feuers aber hat der Verfasser der *Vǫlss.* keine Ahnung mehr. Obwohl er erzählt, dass das Feuer erlosch, als S. hindurchdringt, lässt er nach den drei Nächten, die S. bei Br. weilt, S. durch dasselbe Feuer zu den Gjukunge zurückreiten. Erinnerungen an *Fáf.* Str. 42 und *Skáldsk.* cap. 41 (s. o. §§ 9 und 18) mögen die unklare Schilderung veranlasst haben. Alte echte Züge kommen erst in der Szene wieder zum Vorschein, als S. in Gunnars Gestalt und Br. sich gegenüber stehn. Die schöne Schilderung, wie Br. in Helm und Panzer das Schwert in der Hand, dem sie zur

Frau begehrenden Helden kummervoll „wie ein Schwan von der Woge“ zuruft, er solle erst ihre früheren Freier erschlagen, enthält den deutlichen Hinweis, dass sie sich einem andern bestimmt wusste. In den Augen des Verfassers der *Vǫlss.* freilich, der mit der Waberlohe nichts rechtes anzufangen wusste, ist dieser Kampf mit den frühern Freiern für Br. zur Probe geworden, ob der rechte Freier vor ihr steht. Dass dies Motiv völlig wirkungslos angeschlagen wird, beweist seine Unursprünglichkeit oder dass es falsch verstanden worden ist. Umgeformte Motive sind endlich das keusche Beilager und der Ringwechsel. Sigurds Erklärung, weshalb er so die Vermählung begehn müsse, mag der Sagaschreiber aus der Tristansage entlehnt haben. Aus Fafnirs Erbe stammt der mit dem Fluch belastete Ring, der Andvaranaut. Ihn nimmt S., aber als Erinnerungszeichen, nicht zum Tausche gegen den Brynhilds.

2. Der nächste Abschnitt des Kapitels, 200, 12 — 200, 19, wie Br. zu Heimir kommt, ihm von Gunnars Werbung berichtet, dass ein König, der sich Gunnar nannte, ihre Waberlohe durchritten, sie aber ihm gesagt habe, dass nur S. dazu imstande sei, dem sie Eide geschworen auf dem Berge, und ihrem Pflegevater die Erziehung ihrer und Sigurds Tochter Aslaug überträgt, gilt mit Recht für eine Erfindung des Verfassers der *Vǫlss.* der, um eine Verbindung zwischen der Sage von den Welsungen und der in seinem Werke folgenden von Ragnar Lođbrók herzustellen, die Stammmutter dieses Geschlechtes, Aslaug, zur Tochter Sigfrids und Brünhildes macht. Doch setzt diese Darstellung voraus, dass eine Sagenversion vorhanden war, in der die Begegnung Sigfrids mit Br. vor deren Erwerbung für Gunther ausgedrückt war und in der S. als Brünhildes Bezwinger in unserm Sinne galt. Was in unserm Bericht der Verfasser der *Vǫlss.* Br. sagen lässt, ist in der Hauptsache unverständlich. Wohl weiss der Sagaschreiber noch, dass der Br. bestimmte Freier S. ist und nur dieser die Probe besteht, und dass S. und Br. sich Eide schwören auf dem Hindarfjall. Brynhilds Worte jedoch: „und er (S.) ist mein erster Gatte“, sind hier unmotiviert. In cap. 20/21, wo S. die Walküre erweckt, und ebenso in cap. 24, wo S. Br. bei Heimir wiederfindet, ist von einer Vermählung nicht die Rede, und in cap. 27, 200, 4/8 ist das keusche Beilager von S. und Br. ausdrücklich betont. Brynhilds Worte sind eine Erinnerung an die alte Sagenform, in der S. erst der Verlobte Brünhildes und dann in Gunthers Gestalt auch ihr Gemahl wird.

3. cap. 27, 200, 19 — cap. 31: Die Gjukunge fahren nun heim. In Gjukungenlande findet dann die Hochzeit statt. Da erwacht in S. wieder

die Erinnerung an Br., und er gedenkt des Eidschwures auf dem Berge. Eines Tages kommt es bei einem Bade zum Streit zwischen Br. und Gudrun über den Vorrang ihrer Männer. Gudrun enthüllt das Geheimnis von Brynhilds Erwerbung und zeigt als Beweis für die Wahrheit ihrer Worte den Andvaranaut. Br. erkennt den Ring und geht schweigend heim. Alle Versuche, sie aufzuheitern, fruchten nichts; sie verlangt als Sühnung des an ihr geübten Betrugs Sigurds Tod. S. wird ermordet. Vor dem Scheiterhaufen, auf dem die Leiche des Helden verbrannt werden soll, durchbohrt sich Br. selbst und stürzt sich in die Flammen. So endet Br. mit S. ihr Leben.

Das ist in kurzen Worten der Inhalt der in der *Vǫlss.* lang ausgesponnenen Erzählung vom Ende Sigfrids und Brünhildes. Weitaus die meisten Züge dieses Schlussbildes hat der Sagaschreiber seinen Quellen entlehnt. Andere fügt er selbst gemäss der Idee seines Werkes ein. Eine dritte Gruppe sind offenbar Erfindungen des Erzählers, die nur der Ausschmückung des Berichtes dienen. Dazwischen aber tauchen unverstandene Züge aus der alten Sage auf. Im ganzen lassen sich sieben verschiedene Szenen unterscheiden, die in einer Art von dramatischer Steigerung aneinander gereiht sind. Dabei ist im allgemeinen der von der alten Sage und den Quellen gegebene Gang festgehalten. Der Verfasser der *Vǫlss.* hat aber jede einzelne Szene auf Grund seiner gesamten Sagenkenntnis gestaltet. Dadurch sind Wiederholungen und Widersprüche in seinem Berichte entstanden, die sich jedoch bei genauerem Zusehen ohne weiteres als solche erkennen lassen. Ich habe in der folgenden Übersicht, die ich ausführlicher bringe, weil sie charakteristisch für die Art der Sagengestaltung in der *Vǫlss.* ist, alles das, was unzweifelhaft der ursprünglichen Sage angehört, durch Sperrdruck hervorgehoben. Was der Sagaschreiber nach der Idee seines Werkes hinzufügt, erscheint cursiv gesetzt. Gewöhnlicher Druck ist angewandt, wo die Quelle nacherzählt ist oder offenbare Ausschmückungen der Quelle vorliegen.

Erste Szene: cap. 27, 200, 19/26. Nach der Heimkehr der Gjukunge wird die Hochzeit zugerüstet. *Br. kommt mit ihrem Vater Budli und ihrem Bruder Atli.* Auch eine grosse Volksmenge erscheint. Viele Tage währt das Fest. Gunnar und Br. sind guter Dinge. Da gedenkt S. des der Br. geschworenen Eides.

Zweite Szene: cap. 28, 200, 27 — 201, 8. Bei einem Bade watet Br. weiter in den Strom als Gudrun. Diese fragt, was das bedeute, und Br. antwortet, dass ihr der Vor-

rang gebühre, da *ihr Vater der mächtigere und* ihr Gemahl Gunnar der grössere Held sei, *indem er die Waberlohe durchritten, während Gudruns Gatte, S., ein Knecht König Hjalpreks war.* Zornig erwidert Gudrun, dass S. Brynhilds erster Gatte war, als sie ihn für Gunnar hielt, *nachdem er die Waberlohe durchritten.* Als Beweis dafür zeigt sie den Andvaranaut. Br. erkennt den Ring und geht schweigend heim.

Dritte Szene: cap. 28, 201, 8/17: Abends fragt Gudrun ihren Gemahl, warum Br. unfroh sei, da sie doch Reichtum und Glück habe und den selbst gewünschten Gatten. S. antwortet, ob Br. je sich mit Gunnar zufrieden erklärt habe. Gudrun will des andern Tages sie fragen, wen sie am liebsten wolle. S. rät ihr ab. — Sigurds Worte und Abmahnung sind nur verständlich, wenn er Brynhilds Liebe zu ihm kennt und sich selbst schuldig fühlt.

Vierte Szene: cap. 28, 201, 17 — 202, 25: Am Morgen besucht Gudrun Br. in ihrer Kammer, um sie aufzuheitern. Br. weist sie ab, da Gudrun mit ihrem guten Lose zufrieden sein könne. Als Gudrun weiter in sie dringt, erklärt Br., dass sie ihr S. und sein Gold nicht gönne. Gudrun will sich entschuldigen, dass sie von Sigurds Verpflichtung gegen Br. nichts gewusst habe. Br. beharrt darauf, dass sie von den Gjukungen betrogen worden sei und nur zufrieden sein könne, wenn S., der Drachentöter, der grösste Held, der die Waberlohe durchritten, ihr würde. Gudrun versucht Gunnar gegen den Vorwurf der Feigheit zu schützen. Br. wiederholt die Anklage gegen die Gjukunge, dass sie durch den Zaubertrank Grimhilds um S. betrogen worden sei, und nennt Gudruns Zusammenwohnen mit S. ungehörig. Nach weiteren Erwiderungen Gudruns bricht sie das Gespräch ab. — Br. spricht ihre Liebe zu S. und dessen Verpflichtung ihr gegenüber deutlich aus.

Fünfte Szene: cap. 29, 203, 1 — 204, 9: Gunnar begibt sich zu Br. und fragt sie, was ihr wäre. Nach langem Schweigen erwidert Br., was Gunnar mit dem Ringe gemacht habe, den sie ihm gegeben, *denselben, den sie von ihrem Vater erhalten beim letzten Abschiede,* als sie den Gjukungen hätte folgen müssen. Sie erzählt dann, wie sie Gunnars Gemahlin geworden sei, als die Gjukunge in das Land *ihres Vaters* kamen und zu heeren und brennen drohten, wenn sie ihnen nicht folge. *Budli* habe ihr die Wahl unter diesen freigestellt, sie aber habe das Land zu verteidigen begehrt und *nur dem Zorne Budlis weichend* habe sie sich dem versprochen, der mit Fafnirs Erbe durch ihre Waberlohe ritte und die Männer erschlüge, die sie ihm

bezeichne. Nur S. habe dazu den Mut gehabt. Darum sei sie ihm eidlich versprochen. Jetzt aber hätten die Gjukunge sie eidbrüchig gemacht. Sie schmäht Grimhild als die Urheberin alles Übels. Gunnar verteidigt die Mutter, die besser sei als Br., da sie mit ihrem Lose zufrieden gewesen und Männer nicht gemordet habe. Br. rechtfertigt sich, dass sie weder Heimlichkeiten gehabt noch Untaten verübt habe. Die Gjukunge hätten den Tod verdient. Als sie Gunnar erschlagen will, wird sie von Hǫgni gefesselt. Gunnar befreit sie wieder; sie weist ihn zurück und erhebt um S., der ihr nicht zum Gemahl geworden sei, laute Klage, die durch die ganze Burg schallt. — Anfang und Schluss der Szene sind offenbar erfunden. Im Hauptteil folgt der Sagaschreiber dem Berichte von *Sigkv. sk.* Str. 34/40 und *Oddr.* Str. 18, aber ohne rechtes Verständnis des dortigen Zusammenhanges. Aus dieser Quelle stammt vor allem Brynhilds Erzählung über ihre Erwerbung für Gunnar. Die Gjukunge kommen gerüstet ins Land und drohen mit Gewalt. Zum Herrscher dieses Landes macht unser Erzähler hier statt wie in der Quelle Atli den Vater Budli. In einer späteren Wiederholung des gleichen Berichtes, in der siebenten Szene (cap. 31, 210, 30), tritt statt dessen wieder Atli ein, obwohl in derselben Szene kurz vorher (cap. 31, 210, 28) Br. als bei ihrem Vater wohnend geschildert ist. Noch weniger kann der Verfasser der *Vǫlss.* hier mit der Angabe seiner Quelle fertig werden, dass Br. von den Werbern S. gewählt habe, der ihr Fafnirs Gold gebracht. In *Sigkv. sk.* Str. 38 und 39 lesen wir, dass Br. sich dem verlobte, der ihr Fafnirs Gold brachte. Auf S. den Drachentöter kommt es ihr an; daher heisst es auch in *Sigkv. sk.* Str. 38, 7/8: „das Gold der andern begehrt ich nicht.“ Unser Erzähler aber scheint die Stelle so verstanden zu haben, dass Br. nach dem grossen Goldschatz Sigurds Verlangen getragen. Schon in der vierten Szene erklärt Br. vor Gudrun, sie gönne ihr nicht, „Sigurds zu geniessen noch des vielen Goldes“ (cap. 28, 201, 28). Während also in dem eddischen Liede der alte Zusammenhang noch durchblickt, dass S. als der vom Schicksal bestimmte Freier nach dem Drachenkampf und der Horterwerbung zu Br. kommt und sich ihr verlobt, ist in der *Vǫlss.* Brynhilds Motiv zur Verlobung mit S. die Goldgier. Ähnlich entstellt sind auch die andern beiden Motive, die Br. für ihre Verlobung mit S. angibt. Den Ritt durch die Waberlohe erwähnt *Sigkv. sk.* in der betreffenden Stelle nicht, und unser Erzähler wusste überhaupt nichts rechtes mit ihr anzufangen. Daher wird diese Bedingung für den Freier in der *Vǫlss.* nur ganz kurz erwähnt und die dritte Forderung Brynhilds, der Freier solle die ihm bezeichneten Männer erst töten, wiederholt der Sagaschreiber aus seinem eignen früheren Bericht (cap. 27, 199, 10/13 s. o. § 24), hier aber mit der

Ergänzung, dass S. fünf Könige erschlagen habe, ein Beweis, dass der Verfasser der *Vǫlss.* den Zug nicht mehr verstand. Dass die drei Bedingungen, für ihre Erwerbung, die Br. in der fünften Szene aufzählt, erst aus verschiedenen Andeutungen der Quellen abgeleitet sind, zeigt auch Brynhilds Bemerkung in der siebenten Szene (cap. 31, 211, 2): S. war den andern Werbern nicht gleich. Stammt dieses Wort auch aus *Sigkv. sk.* Str. 39, 5/1, so beweist es doch hier, dass es auf bestimmte Bedingungen für Brünhildes Erwerbung überhaupt nicht ankam, sondern einer von vorneherein ihr ausersehen war, der grösste Held. Wir werden so trotz aller Umformungen, die die Sage erlitten hat, in den alten Zusammenhang zurückgeführt: „Einer nur freie die Braut!" — Auffällig ist noch in Gunnars Erwiderung auf Brynhildes Schmähungen der Mutter Gunnars die Bemerkung, dass Grimhild Männer nicht gemordet habe. Soll das eine Anspielung auf das frühere Walkürentum Brynhilds sein? Brynhilds Antwort könnte als Bestätigung gelten. Wenn sie auch eine Walküre war, so waren ihre Taten doch kein Betrug und kein Frevel, wie sie die Gjukungen an ihr verübt haben. —

Brynhilds Liebe zu S. und dessen eidliche Verpflichtung ihr gegenüber sind wieder deutlich festgehalten.

Sechste Szene: cap. 29, 204, 9 — 207, 8: Gudrun bemerkt die Aufregung ihrer Dienerinnen und hört, dass diese durch Brynhilds Harm hervorgerufen ist. Sie spricht deshalb mit Gunnar. Dieser versucht vergebens Br. aufzuheitern; auch Hǫgni wird von Br. keines Wortes gewürdigt. Nun geht man S. an. Der erwidert auf die Bitte der Gjukunge zunächst kein Wort. Am folgenden Tage teilt er Gudrun nach einer Jagd mit, dass er entschlossen sei Br. aus ihrem Brüten zu erwecken. — Soweit ist die Szene, ob Erfindung des Sagaschreibers oder Nacherzählung einer Quelle ist hier gleichgültig, nur Einleitung und Vorbereitung des folgenden. Nachdem die Bemühungen der an der Täuschung Brynhilds beteiligten Gjukungen, diese zu beruhigen, gescheitert sind, muss S. diesen Versuch machen: Vor der hereinbrechenden Katastrophe wird noch einmal der Ausgleich versucht. Dieser misslingt. Die Katastrophe ist unabwendbar. Bemerkenswert sind in der Schilderung die Betonung der Stimmung Brynhilds — die Gjukungen meinen, dass der Zorn der Götter über sie gekommen, d. h. sie dem Wahnsinn verfallen sei. Aber S. weiss, dass Br. wilde Rachegedanken hegt — und Sigurds Schuldbewusstsein. — S. geht nun zu Brynhilds Gemach, ruft sie bei Namen und heisst sie fröhlich sein. Sofort hält sie ihm seinen Betrug vor, dass nur er die für ihre Erwerbung

gestellten Bedingungen, den Ritt durch die Waberlohe und den Mord der ihm bezeichneten Männer, erfüllt und sie doch Gunnar überlassen habe. S. will Gunnar als den vornehmeren Mann verteidigen. Br. weist ihn ab mit den Worten, dass S. der Drachentöter und Bezwinger der Waberlohe sei, dass sie Gunnar nie geliebt habe und nicht eher Ruhe finde, als bis S. erschlagen sei: S. erwidert ihr, dass dies auch ihr Ende sein werde, und schlägt ihr vor um ihretwillen ihn neben Gunnar als Gemahl zu betrachten. Seine Liebe zu Br. gibt er zu und wiederholt nochmals seinen Vorschlag. Das weist Br. zurück, da sie éinem Eide geschworen, der sie jetzt eidbrüchig gemacht habe. Br. beruft sich wieder auf ihren Eid. S. geht gebrochen von ihr. — Drei Züge in dieser Darstellung sind für die Feststellung des alten Zusammenhanges wertvoll. S. ist der Frevler an Br.; sein Verbrechen ist der an ihr geübte Betrug trotz seiner eidlichen Verpflichtung, die einzige Sühne sein Tod. Diese Gedankenfolge hat der Verfasser der *Vǫlss.* durch Ausspinnung der Erzählung unterbrochen und verwirrt. In den Aufbau des Dramas gehört es, dass vor der Katastrophe Spieler und Gegenspieler sich noch einmal gegenübergestellt werden. Deshalb ist S. der einzige, der Br. zum Reden bringt; die Versuche der Gjukunge, sie aufzuheitern, mussten dieser Idee gemäss scheitern. Daher kommen auch die dritte, vierte und fünfte Szene über Wiederholungen nicht hinaus, zumal die vierte, die nur durch Gudruns Schlussworte in der dritten Szene veranlasst ist, und diese hat keinen weitern Zweck, als S. von dem Geschehenen in Kenntnis zu setzen, der nun aber selbst die Verwicklung nicht sofort, wie man erwarten sollte, zu lösen versucht, sondern zur Steigerung der Spannung Nebenpersonen den Vortritt lassen muss. So erklärt sich der Anfang der sechsten Szene, der die fünfte überflüssig macht. Dass diese trotzdem eingeschoben wurde, beruht darauf, dass der Verfasser der *Vǫlss.* unter dem Einflusse einer bestimmten Quelle stand. Etwas neues bringt sie nicht. Neben dieser Zerdehnung des ursprünglichen Herganges machen sich Erinnerungen an bestimmte Quellen in der Erzählung störend bemerkbar. Br. bezeichnet als Grund ihres Harmes deutlich genug ihre betrogene Liebe zu S. Während nach ihren ersten Worten das ihr Kummer ist, dass nicht Gunnar, sondern S. die für ihre Erwerbung gestellten Bedingungen erfüllt hat, diese in unserm Zusammenhange nur zwei von der Laune eingegebene Wünsche, grämt sie sich nach ihren spätern Worten um S., den hehrsten Helden der Welt, den Drachentöter und Überwinder der Waberlohe. Daher kann sie auch nicht Ruhe finden bis sie mit diesem vereinigt ist. Das gibt sie zu,

indem sie nach Sigurds Worten, sein Ende würde auch das ihre sein, wieder auf ihren S. geschworenen Eid verweist. Sigurds Vorschlag, mit ihr ein Bett zu besteigen, muss sie darum abweisen, da sie damit an Gunnar gekettet bleibt. — Als Abschluss der Szene folgt nun ein Gespräch Gunnars mit Br., das die Überleitung zu der Schlussszene bildet: Br. wiederholt ihre Anklage gegen S. und verlangt seinen Tod. Ihre Begründung, dass S. ihre Schmach Gudrun verraten und sie durch diese öffentlich geschändet sei, ist Gunnar gegenüber durchaus am Platze, wenn sie auch der alten Sage nicht entspricht.

Siebente Szene: cap. 30/31: In dieser Schlussszene folgt der Sagaschreiber im ganzen der Darstellung von *Sigkv. sk.* und Brot, auch wenn deren Bericht mit Einzelheiten seiner früheren Erzählung nicht übereinstimmt. Dem Abschluss des Dramas ist nochmals eine Einleitung vorangeschickt. Br. erhebt wieder laute Wehklage um S. und droht wie in *Sigkv. sk.* Str. 10/11 Gunnar zu verlassen, wenn nicht S. samt seinem Sohne erschlagen würde. Dann finden die Beratungen der Gjukunge über Sigurds Ermordung statt. Gunnar gibt als Grund für sein Verlangen, dass S. sterben müsse, Sigurds Vertrauensbruch an. Er versteht nach cap. 29, 208, 10 darunter Sigurds Bezwingung der Br., trotzdem in cap. 27, 200, 5 (s. o. § 24, 1) Sigurds Beilager mit Br. als keusches dargestellt war und sowohl der sterbende S. (cap. 30, 209, 24/25) als auch Br. vor ihrem Tode (cap. 31, 210, 26) ausdrücklich erklären, dass jede unerlaubte Vertraulichkeit ihnen fremd gewesen. Gunnars Worte sind hier ebenso wenig motiviert, wie wenn er gleich darauf als zweiten Grund für Sigurds Ermordung sein Verlangen nach dessen Gold hinzufügt. Bemerkenswert ist auch, dass Br. jede Gemeinschaft mit Gunnar zurückweist, bis S. erschlagen sei. S. wird ermordet. Als Br. Gudruns Wehklagen vernimmt, bricht sie in Lachen über diese aus. Aber die Freude, die Gegnerin erniedrigt zu sehen, weicht bald der Trauer um den Toten. Nachdem sie S. gerechtfertigt und Gunnar noch einmal den an ihr geübten Betrug vorgehalten und das fernere Geschick der Gjukunge geweissagt hat, gibt sie sich den Tod und wird ihrem Wunsche gemäss auf Sigurds Scheiterhaufen mit diesem verbrannt.



II. Die niederdeutsche Überlieferung.

Die Thiđrekssaga.

§ 25. Die einzige der niederdeutschen Überlieferung angehörige Quelle, die für unsere Frage in Betracht kommt, ist die altnorwegische *Thiđrekssaga (Thiđrs.)*. Über die Stellung, die ihr im Kreise der verwandten Berichte gebührt, herrscht Meinungsverschiedenheit. Während die einen Forscher ihr für die Sigfridsage höchste Glaubwürdigkeit beimessen, steht sie nach andern gerade hier stark unter dem Einflusse der oberdeutschen Sagengestalt, besonders der im Nibelungenliede enthaltenen. Für unsere spezielle Frage ist sie wenig ergiebig, da, was m. E. nicht zu bestreiten ist, durch die Verknüpfung der verschiedenen Sagen mit einander und deren Zusammenschliessung zu einem um Dietrich von Bern gebildeten Sagenkreise und durch das ihr eigne an deutsches höfisches Wesen stark gemahnende ritterliche Kolorit, in das die ganze Darstellung getaucht ist, viel von der alten Ursprünglichkeit verloren gegangen ist. Nur einen wesentlichen Zug hat sie mit voller Deutlichkeit festgehalten: Brünhildes Erwerbung für Gunther durch Sigfrids Hilfe. Auch die Begegnung Sigfrids mit Br. vor deren Erwerbung für Gunther kennt der Sagaschreiber, ohne jedoch dies Ereignis zum Ausgangspunkt des Sigfrid-Brünhilde-Dramas zu machen. Die eidliche Verlobung beider bei dieser Gelegenheit wird ganz ausser Zusammenhang als nachträgliche Bemerkung erwähnt, da mit ihr der Erzähler nichts rechtes mehr anzufangen wusste. Brünhildes Walkürentum vollends ist ganz fallen gelassen; nur vereinzelt tauchen Bemerkungen auf, die die Vermutung nahe legen, dass der Verfasser der *Thiđrs.* von der Walküre Br. gehört oder gelesen hatte.

§ 26. Br. wird zuerst in cap. 167 erwähnt. In Brynhilds Gestüt soll S. den Hengst Grani finden. Wie der Sagaschreiber sich Br. vorstellt, zeigen capp. 168 und 226. Br. ist die Herrin der Burg Segard, umgeben von Rittern und Dienstmannen, auszeichnet durch „Schönheit und Artigkeit“, durch „Verständigkeit und Höflichkeit und Weisheit und Tüchtigkeit und Geschicklichkeit in der Verwaltung des Hauses.“ Sie vereinigt also alle die Tugenden in sich, die dem höfischen Ritter das Weib begehrenswert machten. Ein individueller Zug ist in ihrem Charakterbild nicht wahrzunehmen. Von Brünhildes Walkürentum weiss, wie gesagt, der Erzähler nichts mehr. Nur ein paar Einzelheiten erinnern vielleicht noch daran. Als S. nach dem Drachenkampfe zuerst zu Br. gelangt, findet er die Eisentür,

die zu ihrer Burg führt, verschlossen. Da ihm niemand auf sein Pochen öffnet, stösst er das Tor auf. In der Burg kommen ihm sieben Knechte entgegen, die des Burgtors hätten hüten sollen. S. erschlägt sie, als sie ihm den Eintritt in den Palast wehren wollen, und ficht wacker auch gegen die Ritter, die nun herbeieilen, um den Tod der Dienstmannen zu rächen. Durch Br. selbst wird dem Kampfe ein Ende gemacht. — Zu der mittelalterlichen Burg, in die unser Erzähler Br. versetzt, gehören natürlich auch Ritter und Knechte. Aber die völlig bedeutungslose Rolle, die die Ritter hier spielen, und die widersinnige Aufgabe, die den Knechten hier zugeteilt wird, nicht ihres Amtes zu walten, am Tore zu wachen, sondern nur sich von S. erschlagen zu lassen, zeigt wohl, dass Ritter wie Knechte mit ihrer Herrin nichts zu tun haben. S. findet Br. auf einsamer Höhe, zu der er durch eine Gewaltleistung gelangt. Das ist wohl der alte Sagenzug, der in unserm Berichte in zeitgemässer Umformung erscheint. Deutlicher verrät sich Br. als Walküre durch die Worte, mit denen sie Sigurds Kampf mit den Rittern schlichtet: „Da wird Sigurd, Sigmunds Sohn, gekommen sein und . . . . . sollte willkommen sein bei uns.“ Woher Br. den im Walde bei einem Schmiede ohne Kenntnis von Vater und Mutter aufgewachsenen Recken kennt, steht in der *Thiđrs.* nicht. Wir haben offenbar einen ältern nicht mehr verstandenen Sagenzug vor uns, nach dem S. durch Br. die Walküre, die den Erwecker kennen muss (s. o. § 20), erfährt, wer er ist. Vielleicht gehören in diesen Zusammenhang auch Brynhilds Worte: „und du sollst hier willkommen sein bei uns; oder wohin hast du deine Fahrt beabsichtigt?“ Sie hat also seine Ankunft erwartet. Das scheint mir die mit überirdischem Wissen ausgestattete Walkürennatur auch dieser Br. vorauszusetzen. Was sich sonst noch bei Sigfrids Begegnung mit der Walküre zuträgt, hat in der Darstellung unseres Erzählers keinen Platz. Er nennt in cap. 168 nicht einmal die Verlobung beider. Denn S. ist nur zu Br. gekommen, um sich Gráni zu erwerben; nachdem er diesen Zweck erreicht hat, geht er seines Wegs. Die Walküre kommt nicht weiter zu Wort.

§ 27. Dagegen ist die Begegnung Sigfrids mit Br. vor deren Erwerbung für Gunther wenigstens mit deutlichen Worten festgehalten. S., der nach der Erwerbung Granis zu König Isung von Bertangaland gekommen und dort mit Thiđrek, Gunnar und Hǫgni zusammengetroffen ist, zieht mit diesen nach Bern, darauf zum Niflungenland, dem Reiche Gunnars, und vermählt sich hier mit Grimhild, Gunnars und Hǫgnis Schwester, und erhält die Hälfte von Gunnars Reich. Er rät Gunnar zur Werbung um Br., die Burgherrin von Segard. Dass diese dieselbe Br. ist, in deren Gestüt S.

Grani fing, zeigt zunächst Sigurds Kenntnis ihrer Person und ihres Aufenthaltsortes. Nur geht der Verfasser der *Thiðrs.* darin über die alte Sage hinaus, dass er S. selbst Gunnar auf Br. aufmerksam machen lässt. Der Betörung Sigfrids durch den von Gunthers Mutter ihm gereichten Zaubertrank bedurfte unser Erzähler nicht, da bei ihm nach cap. 168 S. keine Verpflichtung gegenüber Br. eingegangen ist. Er kam damit zugleich über die Schwierigkeit hinweg, wie sich in der alten Sage Sigfrids Kenntnis von Br. trotz des Vergessenheitstrankes erklärt. Aber er mag die Verlobung beider aus irgend welchem Grunde nicht entbehren, und so lesen wir in cap. 227 plötzlich, dass Br. S., als er ihr entgegentritt, übel aufnimmt, weil er Gunnars Schwester zur Frau genommen hat, dass sie ihm Treubruch vorwirft und ihn anklagt, dass sie nun wider ihren Willen eines andern Weib werden müsse. Zur Motivierung für dies sonderbare Verhalten Brynhilds gibt er nun einen Nachtrag zu seiner Erzählung in cap. 168, dass S. und Br., als sie sich das erste Mal trafen, durch Eide sich verlobt halten, ohne zu bemerken, wie matt gegenüber Brynhilds Hinweis auf Sigurds eidliche Verpflichtung dessen Entschuldigung klingt, so sei es des Schicksals Wille, auch werde sie in Gunnar Ersatz für ihn finden, und wie wenig Sigurds Beweggrund, Br. preis zu geben, dass er lieber Grimhild zur Frau genommen habe, da er durch diese die Hilfe ihres Bruders gewonnen, während Br. ohne Bruder sei, das Urteil rechtfertigt, dass am Ende der Sigfridsage in cap. 348 der Sagaschreiber über seinen Helden, den egoistischen Verräter am Eide, gibt, dass Sigfrids Name wegen der Tugenden des Helden nimmer untergehn wird „in deutscher Zunge und desgleichen bei den Nordmannen“. Diese Ungeschicklichkeit in der Motivierung mag denn auch für einen spätern Bearbeiter der *Thiðrs.* die Veranlassung zu einer freilich ebensowenig glücklichen Änderung gewesen sein. Nach der Handschrift A der *Thiðrs.* erklärt Br. in ihrem Zorn, dass sie wisse, wie S. von Gudrun durch Zauberei betört worden sei. Damit ist allerdings der alte Zusammenhang wieder hergestellt, aber Sigfrids Kenntnis von Brünhildes Art und Wohnsitz wieder unerklärt. Die ganze Szene ist sichtlich erfunden, um eine Lücke, die der Verfasser der *Thiðrs.* in seiner Quelle vorfand, auszufüllen, und so wurde die Werbung Gunthers, der selbst keine Rolle spielt, mit alten Sagenzügen aufgeputzt, um wenigstens eine Verbindung zwischen der Ausfahrt Gunthers in cap. 226 und dem Hochzeitsmahl und der Brautnacht in cap. 228 herzustellen.

§ 28. Höchst wertvoll aber ist die *Thiðrs.* für die Frage, wie die Erwerbung der Gemahlin Gunthers geschah. Die *Thiðrs.* ist der einzige

nordische Bericht, der den Kampf Brünhildes mit Gunther und dann mit S. um ihr Magdtum erzählt. In cap. 228/229 ist eingehend auseinandergesetzt, wie Br. Gunnars vertrauliche Annäherung erst erfolgreich abweist, dann aber durch S., den sie für Gunnar hält, gezwungen wird sich ihrem Manne zu bequemen. Keiner der für die alte Sage charakteristischen Züge fehlt in dieser Szene. Wo der Sagaschreiber über diese hinausgeht, liegt seiner Darstellung ein altes Motiv zu Grunde, oder es handelt sich um Neuerungen des Verfassers der *Thiđrs.*, die im Plane seines Werkes liegen. Br., die als Walküre mit überirdischen Kräften ausgestattet ist, verweigert Gunther ihre Gunst, und dieser ist trotz aller Anstrengung nicht imstande, sie seinen Wünschen gefügig zu machen. In unserer Erzählung heisst es, dass während dreier Nächte ein Kampf zwischen Br. und Gunnar stattfand. ohne das Gunnar an sein Ziel kam. So muss S. für diesen eintreten, und zwar im vollsten Sinne des Wortes. Daher erhält er hier von Gunnar den Auftrag, Br. das Magdtum zu nehmen. Vermutlich hat der Verfasser der *Thiđrs.* andere Berichte gekannt, die die Erwerbung Brünhildes aus bestimmten Gründen anders darstellten. Gegen diese polemisiert er stillschweigend, indem er ein Gespräch zwischen Gunnar und S. am Morgen nach der dritten Nacht einschiebt, das zur Entschuldigung für Gunnars Ansinnen an S. dienen soll, aber doch keine Ehrenrettung für Gunnar wird. Gunnar ist unfroh über sein Missgeschick und spricht mit S. Da antwortet dieser, dass Br. so lange die stärkste aller Frauen sei, wie sie ihr Magdtum behalte, und Gunnar beauftragt ihn ihr dieses zu nehmen, da er als ein so starker Mann dazu fähig sei. Bis dahin bringt das ganze Gespräch keinen neuen Gedanken. Wenn es dann weiter heisst, dass S. deshalb zur Ausführung des Auftrages sich am besten eigne, weil er am ehesten darüber schweigen werde, was geschehen sei, so sehe ich darin nur einen Versuch, eine nicht mehr bekannte Motivierung zu ersetzen. S. ist von vornherein Brünhildes Bezwinger. Unser Erzähler, dem nur noch die Tatsachen ohne ihre Begründung aus der alten Sage bekannt sind, erfindet eine Motivierung, die sich aber durch ihre Ungeschicklichkeit als Erfindung sofort kennzeichnet. S. entledigt sich nun des ihm gewordenen Auftrages unter Gestaltentausch. Auch unser Sagaschreiber kennt die Notwendigkeit, Br. zu täuschen; nur setzt er an Stelle des Gestaltentausches, mit dem er nichts anzufangen wusste, die Vertauschung der Kleider, und da diese nur vor den Hochzeitsgästen standhält, fügt er hinzu, dass S. in Brynhilds Kammer sich „Tücher auf sein Haupt warf und sich ganz müde stellte.“ Nun gelingt die Täuschung Brynhilds. Soweit folgt unser Erzähler der alten Sage, ohne unklar zu werden. Zwei Bemerkungen in seiner Schilderung jedoch

zeigen, wie sehr ihm die Sage, unter deren Bann er steht, fremd war. S. nimmt der Bezwungenen, bevor er sie verlässt, einen Ring vom Finger und steckt ihr einen andern an. Des Ringes der Br. bedarf der Sagaschreiber für seine spätere Darstellung vom Streit der Königinnen. In diesem Zusammenhang aber begeht S. nur Diebstahl. Nicht im mindesten wird seine Tat motiviert. Ebenso unverständlich ist in der *Thidrs.* die Angabe, dass in dem Hause, in dem Gunnar die Brautnacht begehn will, kein anderer Mann ausser Gunnar sein soll. Die Erwerbung Brünhildes für Gunther geschieht sagengemäss auf derselben einsamen Höhe, auf der S. die schlafende Walküre erweckte. Der Zug kehrt hier umgeformt wieder; aber der Verfasser der *Thidrs.* versteht ihn nicht mehr; darum setzt er, nachdem er vorher Br. als Burgherrin geschildert hat, um diesem Attribut Brünhildes gerecht zu werden, hinzu, dass „Wachtmänner aussen Wache halten sollten." — Der Schlussbericht unseres Sagaschreibers, capp. 230 und 342/348, ist für unsere Frage wertlos. Für den Verfasser der *Thidrs.* der die eidliche Verlobung Sigfrids und Brünhildes bei ihrem ersten Zusammentreffen aufgegeben hat, besteht Sigfrids Schuld darin, dass er seiner Gemahlin das Geheimnis von Brünhildes Erwerbung für Gunther preisgegeben hat, und Brünhildes Grund für ihr Verlangen, dass S. sterben müsse, nur darin, dass S. ihre Schmach verraten und damit auch Gunther geschändet hat. Von Brünhildes Liebe zu S. trotz dieses Vergehens ist in der *Thidrs.* keine Rede. Damit ergab sich von selbst, dass Br. auch dem Toten nicht nachzufolgen braucht. So ist des Sagaschreibers nüchterne Darstellung des Verhältnisses zwischen S. und Br. auch noch des ebenso grossartigen wie versöhnenden Abschlusses beraubt.

III. Die oberdeutsche Überlieferung.

Das Nibelungenlied.

§ 29. Was für die *Thidrs.* als Quelle älterer Sagen zu beachten war, gilt in höherem Masse vom *Nibelungenliede.* (*N l.*). Auf diese Dichtung am ehesten möchte ich M o g k s Satz angewandt sehen: „Sagengeschichte ist Literaturgeschichte". In keinem unserer Berichte ist die Hauptsache so sehr zur Nebensache geworden, der alte Stamm so üppig von jungen Trieben und fremden Ranken überwuchert worden wie hier. Der Dichter des N l s. schreibt einen Roman für die erste ritterliche Gesellschaft seiner Zeit. Es ist ihm nicht darum zu tun, ein Stück alten Heldenlebens in neuem



Glanze wieder erstehen zu lassen; er will der festfrohen Gesellschaft seiner Kreise ein farbenprächtiges Bild ihres eignen Treibens zeichnen. „vreuden und hōhgezīten“, Liebesglück und Liebesleid, ritterliches Leben und Sterben, kurz alles, was zur hohen Ritterschaft gehört, das will er an der Hand seiner Erzählung in buntem Wechsel an dem geistigen Auge seiner Zuhörer vorüberziehen lassen. Und um diesem literarisch seit den Tagen Veldekkes, Hartmanns und Wolframs verwöhnten Publikum etwas Neues zu bieten, wählt er nicht nur eine noch nicht verbrauchte Form, sondern auch einen neuen Inhalt, einen Stoff aus der vaterländischen Sage. Was in seiner Heimat sich vielleicht das Volk von Sigfrids Jugendtaten, seiner Liebe zu Kriemhilde und seinem Tod und von Kriemhildes Rache erzählte, das verpflanzt er in den Rittersaal. Aber stets als Ritter und Minnesänger. So muss sich die Sage unter seiner Hand manche Entstellung gefallen lassen, und nur der Mittelmässigkeit unseres Dichters verdanken wir es, dass etwas altes Sagengut gerettet worden ist.

§ 30. Auch das *Nl.* hat alte Züge bewahrt, z. T. freilich in Umformungen, die sich jedoch aus der Zeit der Entstehung unserer Dichtung oder aus dem Plane des Werkes leicht begreifen lassen. Am Wohnsitze Brünhildes zunächst haftete die Vorstellung des Wunderbaren, Geheimnisvollen. Im *Nl.* ist an die Stelle des einsamen Felsen die ferne, einsam im Weltmeer ruhende Insel Island getreten, die je weiter sie von den andern heimischen Schauplätzen unserer Dichtung lag, desto eher der Phantasie der Zuhörer die Wunder und Schrecken dieses Landes glaublich machte. Auch die Waberlohe ist verschwunden; das flammende Feuer ist durch das flammende Gold der Burg Brünhildes ersetzt. Diese Pracht von Brünhildes Wohnsitz ist mehrfach erwähnt, vor allem Str. 383, 4; 404. — Wie in der alten Sage bilden Gunthers Gefolge bei der Werbung S. und Hagen. Es ist nun höchst bemerkenswert, dass der Dichter diesen alten Zug beibehalten hat. Als höfischer Sänger hätte er, der sich sonst keine Veranlassung entgehn lässt, die äussere Pracht des Rittertums seiner Zeit mit ihren vreuden und hōhgezīten, festlichen Aufzügen, Turnieren und Gelagen, in den glühendsten Farben zu schildern, — man denke vor allem an die Aventiuren 10: Brünhildes Einzug in Worms; 11: Sigfrids und Kriemhildes Empfang in Xanten; 12/13: Sigfrids und Kriemhilds Fahrt nach Worms — doch gierig nach der Gelegenheit greifen müssen, eine wahrhaft königlich inszenierte Brautfahrt des zu Eingang seines Liedes als Herrn eines so glanzvollen Ritterstaates geschilderten Königs Gunther den Zuhörern vor Augen zu führen. Er hätte um so mehr Grund dazu gehabt, als er Br. als Beherrscherin eben eines solchen Reiches

darstellt (Str. 475/78; 522/26) und nach dem Kampfe S. aus seinem Nibelungenreiche eine ebenbürtige Macht herbeiholen lässt (Str. 501/07), damit seinem Publikum begreiflich wird, dass eine solche Fürstin wie Br. trotz der drohenden Haltung ihrer Mannen dem unbekannten Werber in seine ferne Heimat folgt. Nur einen dritten Gesellen fügt der Dichter S. und Hagen hinzu, Dankwart, eine Änderung, die mit der Vorliebe des Dichters für diese Person erklärt ist. Man vergleiche die Dankwart zu Liebe erfundene Episode: Str. 513/21: Dankwart teilt Brünhildes Schatz auf. — Ein alter Sagenzug ist endlich vor allem die Erwerbung Brünhildes durch wesentliche Hilfe Sigfrids.

§ 31. Aber auch nicht unwesentliche Neuerungen fehlen nicht. Statt des dem höfischen Publikum unverständlich gewordenen Gestaltentausches ist es die aus den Dichtungen vom Reiche der Zwerge wohlbekannte Tarnkappe, die den Sieg Gunthers ermöglicht. Und an die Stelle des Flammenrittes (im Sinne von § 19) sind die ritterlichen Kampfspiele getreten.

Vor allem aber fehlt die doppelte Begegnung. Ausgesprochen ist sie nirgends; aber Fingerzeige, dass auch die Quelle des *Nls.* sie kannte, sind, wenn auch als getrübte Andeutungen, unbedingt vorhanden. 1. S. allein kennt die furchtbare Art der Br.; daher widerrät er zunächst die Fahrt (Str. 330); er wird von Hagen als Begleiter Gunthers vorgeschlagen, weil er Br. kennt (Str. 331); aus demselben Grunde hält er das Mitführen des Heerbannes für unnütz (Str. 340); vor Br. erklärt er, dass er mit Gunther in ihr Land gekommen sei, obgleich ihm die Gefährlichkeit dieses Unternehmens bewusst sei (Str. 422). 2. S. kennt Brünhildes Reichtum (Str. 344). 3. S. kennt die Gebräuche in Brünhildes Burg (Str. 406 und 407). 4. S. allein kennt den Weg zu Br. (Str. 378). 5. S. erkennt Brünhildes Wohnsitz (Str. 382; 384). 6. S. erkennt Br. aus der Zahl ihrer Frauen (Str. 391/93). 7. S. wird ebenso vom Gefolge Brünhildes erkannt (Str. 411). 8. S. wird von Br. wie ein Bekannter behandelt: sie vermutet als Zweck seiner Reise die Erwerbung ihrer Minne (Str. 416); sie begrüsst ihn vor den andern und fragt nach dem Grunde seiner Fahrt (Str. 419). Alle diese Stellen kann man bei Seite schieben, da der Dichter, nur um Sigfrids Person in den Vordergrund zu rücken, S. vor den beabsichtigten Helden dieser Szenen, Gunther, gesetzt haben mag.

§ 32. 9. Diese Erklärung passt aber nicht für Sigfrids sonderbare Idee, vor Br. als Dienstmann Gunthers zu erscheinen. Nach Str. 386 gibt

S. seinen Begleitern den Auftrag, ihn als Gunthers Mann zu bezeichnen. Die senaue Befolgung dieses Auftrages hält er für wertvoll. Vgl. Str. 385:

unt wil iu helden râten ir habet einen muot.
ir jehet gelîche jâ dunket ez mich guot;
swenne wir noch hiute vür Prünhilde gân,
sô müezen wir mit sorgen vor der küneginne stân.

Die Sorge, von der S. redet, ist nicht Furcht vor Brünhildes Stärke. Dagegen hilft ihm seine Tarnkappe. Es ist die Befürchtung, es könne ihn einer verraten aus Unvorsichtigkeit. Dieser Idee zuliebe zeigt er sich auch äusserlich als Gunthers Mann: In Str. 396/97 bringt er Gunthers Ross an den Strand und hält Gunther wie seinem Herrn den Zügel. In Str. 420 nennt er vor Br. Gunther seinen Herrn; dsgl. in Str. 422; 471; 481. Umgekehrt bezeichnet ihn Gunther als seinen Dienstmann (Str. 509). Woher stammt diese „Marotte" Sigfrids? Schwerlich ist es der Rest eines alten Sagenzuges, nach dem S. zu Gunther in einer Art Knechtsverhältnis stand. Das diese sonderbare Idee gerade hier auftaucht, wo es sich um die Erwerbung Brünhildes handelt, also am Angelpunkte des Sigfrid-Brünhilde-Dramas, und dass S. die genaue Befolgung der Massregel für wichtig genug hält, vor allen Dingen ein Verplaudern des wahren Sachverhaltes zu verhüten, das scheint mir darauf hinzuweisen, dass sie als Verkleidung Sigfrids, um ihn vor Br. unkenntlich zu machen, gedacht ist, eine Massregel also, die nur den Zweck haben kann, S., der von früher her Br. bekannt ist, als fremd erscheinen zu lassen. Freilich ist unser Dichter inkonsequent genug kurz vorher beide als alte Bekannte sich begrüssen zu lassen; er weist aber wenigstens die Initiative dabei Br. zu (Str. 419).

§ 33. 10. Und endlich Str. 511, wo Br. S. allein von der Begrüssung der Nibelunge ausschliesst! Weshalb diese offenkundige Unhöflichkeit? Die beste Erklärung dafür ist immer noch die, dass der Dichter hier unter dem Eindruck eines alten Sagenzuges stand, nach dem S. der treulose Geliebte ist, eine Sagenform, die der Dichter, bezeichnend genug für sein poetisches Ungeschick, als vollendete Tatsache zum Grunde von Brünhildes sonst unverständlichem Benehmen macht, ohne sich über die Sache weiter auszulassen.

11. Dieselbe Anschauung liegt der Szene in Str. 618fgg. zu Grunde. Br. bricht während des Hochzeitsmahles zu Worms beim Anblick Kriemhildes in Tränen aus. Von Gunther nach dem Grund dazu gefragt, nennt sie die Verlobung der Schwägerin mit dem Dienstmann Gunthers. Gunther will sie zu anderer Zeit aufklären, welche Bewandtnis es damit habe; sie aber

droht seine Annäherung abweisen zu wollen, wenn sie nicht den Grund von Sigfrids und Kriemhildes Verbindung erfahre. Gunther nennt nun S. einen ebenso reichen und mächtigen König, wie er selbst sei; aber er kann Br. nicht beruhigen. Man fragt sich doch, warum Gunther nicht gleich, schon in Str. 620/21, die Behauptung Brünhildes, S. sei Gunthers Dienstmann, richtig stellt und weshalb seine Erklärung über Sigfrids Königtum (Str. 623) wirkungslos bleibt. Str. 620/21 erklären sich aus dem Plane der Dichtung: Sigfrids wirkliches Verhältnis zu Gunther musste verschwiegen werden mit Rücksicht auf die Vorgänge in Island. In Str. 623 lüftet Gunther diesen Schleier tatsächlich, aber erst nachdem durch Brünhildes Worte der Preis der Mühen auf Island auf dem Spiele stand. Und wie allgemein sind Gunthers Andeutungen über S. gehalten. S. ist ein reicher König mit den üblichen Burgen und weiten Ländern; kein wo und kein wie! Also nicht weil in der alten Sage S. zu Gunther in einer Art von Knechtsverhältnis steht und dieser Zug sich durch die Ungeschicklichkeit des Dichters in unser *Nl.* gerettet hätte, sondern in Konsequenz der Umformungen und Erweiterungen der Sage durch den Dichter. Dass aber Gunthers Erklärung erfolglos bleibt, ist wiederum ein Durchbrechen der alten Sage: Br. kennt S.; sie weint aus Schmerz um den verlorenen Geliebten.

§ 34. 12. In derselben Richtung bewegen sich die für unsere Frage wichtigsten Szenen in Str. 630/42 und Str. 648/83, 2, die beiden Szenen in Gunthers Ehegemach.

α) Str. 630/42: Br. weist erfolgreich Gunthers Annäherung ab, solange sie das Geheimnis um Kriemhildes Vermählung nicht wisse. Der Sagenzug ist bekanntlich alt; nur die Begründung von Brünhildes Verhalten gehört dem Dichter des *Nls.* an, der den selbst erfundenen Zug, Brünhildes Ansicht von Sigfrids Dienstmannenverhältnis zu Gunther ausbeutet.

β) Str. 648/83, 2: Wichtiger ist die zweite Szene. Gunther klagt S. das Leid der verflossenen Nacht, „vriwentlîche, ûf genâde" (650, 3); er erwartet also Hilfe von S., die dieser verspricht mit der Versicherung, Brünhildes Jungfräulichkeit schonen zu wollen. In hartem Kampfe wird Br. von S. in der Tarnkappe gebändigt; S. nimmt Br. unbemerkt Ring und Gürtel und verschwindet, um Gunther das Feld zu räumen.

Die Szene gehört zu den unerfreulichsten im Liede. Ein unklarer Kopf, dem widersprechende Sagenberichte von grösserer oder geringerer Vollständigkeit in mehr oder minder deutlicher Erinnerung durchs Hirn schossen, versucht mit dem Stoff fertig zu werden; er bemüht sich die un-

verstandene Sache durch höfisches Kolorit seiner Darstellung zu veranschaulichen und seinem armen König Gunther die angestammte Königsart wenigstens durch rhetorische Floskeln ausdrücklich zu dokumentieren. An keiner andern Stelle wohl macht sich die Mittelmässigkeit des deutschen Nibelungendichters so fühlbar wie hier, wo ein echtes Talent den Lapidarstil der nordischen Überlieferung gefunden oder ein kluger Kopf den Schleier der Nacht über diese Vorgänge im Brautgemach Gunthers gebreitet hätte. Unser Dichter aber muss ins Detail gehn; denn Aufbau und Durchführung der ganzen Szene beruhen auf alten nicht mehr verstandenen Zügen.

Schon die Frage Sigfrids an Gunther: „wie ist iu hînt gelungen?" (648, 4) ist etwas sonderbar. Das klingt doch stark „modern" und ist wörtlich verstanden für unser sittlich sonst ernstes *Nl.* kaum denkbar. Jedenfalls brauchen wir ohne Not die schon genügend grosse Zahl pikanter Situationen in der mhd. Literatur aus dem *Nl.* nicht zu vermehren. Der grausame Hohn, der in Sigfrids Frage liegt, ist dem Dichter nicht zuzutrauen; es wirkt nur die Erinnerung an die alte Sage nach. Auch die auffällige Offenheit, mit der sich Gunther über seine doppelte Schande, sein Unglück in der verflossenen Nacht und sein ferneres physisches Unvermögen, Brünhildes Herr zu werden, ausspricht, und seine als etwas ganz selbstverständliches vorgetragene Bitte an S., zu helfen, sind mir nur erklärlich als verschwommene Reminiszenzen aus der alten Sage, in der S. von vornherein der Bezwinger Brünhildes ist. Unser Dichter freilich musste, da er eine unbegrenzte Hochachtung vor allem besitzt, was König heisst, doch wieder in soweit Gunthers Königtum gerecht zu werden versuchen, als er seinen Helden wenigstens einen Anlauf nehmen lässt, dessen kläglichster Ausgang aber nur noch deutlicher Gunthers ganze Erbärmlichkeit zeigt und von selbst in die von der alten Sage gewiesene Strasse zurücklenkt: In der Tarnkappe, dem zeitgemässen Vertreter des Gestaltentausches, erreicht S., was Gunther unmöglich war. Die Art nun aber, wie unser Dichter dies berichtet, ist geradezu unsinnig unsinnlich. Im Dunkeln entspinnt sich vor dem nichts sehenden Zuschauer Gunther zwischen Br. und dem unsichtbaren S. ein Kampf, der in eine regelrechte wüste Rauferei ausartet, wobei der arg bedrängten Br., der im Ringen mit S. die Glieder erkrachen, dass sie vor Schmerz aufschreit, der Gedanke kommt, mit dem Gürtel den sie Fesselnden, der kurz zuvor noch eine unliebsame Berührung mit dem Fussschemel gehabt hat, zu binden! Der endlich Bezwungenen nimmt S. dann — das alte Verlobungszeichen, den Ring, und obendrein noch den Gürtel, die Borte. Weshalb auch diese? Weil

zufällig die Borte vorher bei der Fesselung Gunthers und im Kampfe zwischen S. und Br. eine Rolle gespielt hat? Der Dichter sagt wie zu seiner Entschuldigung: „ine weiz, ob er daz taete durh sînen hōhen muot", (680, 2). Und nachdem nun in der Balgerei(sit venia verbo!) S. Sieger geblieben ist, hebt der Dichter hervor, dass Br. durch Gunthers Minne mit dem Magdtum zugleich ihre Stärke verlor (681, 4). Stärke und Jungfräulichkeit sind in der ganzen Sage, nicht nur hier, zusammengehörende Begriffe; das erste ist an das zweite geknüpft. Wozu hat nun der ganze Kampf Sigfrids gedient? Das ist ebenso unverständlich, wie wenn kurz zuvor die von S. gerade bezwungene Br. *„Guntheres* wîp" genannt wird (677, 4).

Alles das sind Unebenheiten, die von selbst schwinden, wenn Sigfrid der eigentliche Bezwinger Brünhildes ist. Es macht also die alte Sage selbst in einem Gedicht wie dem *Nl.*, das den Stoff in so stark modernisierter Zurichtung bietet, immer wieder ihr Recht geltend.

§ 35. Einen Punkt habe ich bisher ausser Acht gelassen, auf den der Vollständigkeit halber jetzt kurz eingegangen werden soll. Brünhildes Walkürentum kennt das *Nl.* nicht. Denn das deutsche Mittelalter weiss von Walküren nichts mehr. Es ist aber höchst bemerkenswert, wie in den für unsere Frage wertvollen Strophen Br. uns entgegentritt. Dass eine solche Schilderung einer Fürstin und Königsbraut überhaupt möglich war zur Zeit der Blüte des Frauendienstes, wo andere Dichter nicht Worte genug finden können, um die Frau immer wieder als das „senende wîp" zu feiern, wo selbst Personen der heiligen Geschichte, deren Charakterbild doch feststand, sich der süsslichen Geziertheit ritterlicher Sitten bequemen müssen, bis es einer, wenn auch über ihr Ziel hinausschiessenden, so doch gesunden Reaktion bedurfte, um diese Geschöpfe ohne Mark und Bein in ihr Schattenreich zu verbannen und lebenswahre Gestalten, wenn es auch nur derbe Bauerndirnen sind, an ihre Stelle zu setzen, das zeigt klar, dass unser Sänger die Personen seines Liedes nicht frei gestaltete. Seine Quelle zeichnet ihm Br. als wildes Mannweib, und wie sehr der Dichter des *Nls.* sich auch bemüht durch den zeitgemässen Schmuck, mit dem er Br. behängt, diese zum höfischen Ritterfräulein zu machen, die alte Walkürenart kann seine Heldin doch nicht verleugnen.

§ 36. Vgl. zu den Zahlenzitaten: *Liederedda*: hg. v. Finnur Jónsson. Halle 1888 und 1890 (Strophenzählung nach Bugge). *Snorra-Edda*: hg. v.

E. Wilken. Paderborn. 1878. *Vǫlsungasaga:* hg. v. Wilken a. a. o. *Nibelungenlied*: hg. v. K. Bartsch. Leipzig. 1880. Zu den Übersetzungen: *Liederedda* nach H. Gering, die Edda. Leipzig. o. J. *Snorra-Edda* nach Gering a. a. o. *Vǫlsungasaga* nach v. d. Hagen-Edzardi, *altnordische Heldensagen.* Leipzig. 1897. *Thidrekssaga* nach A. Rassmann, *die deutsche Heldensage.* Hannover. 1863. Bd. 2.

Über den Zusammenhang des römischen Mimus und einer dramatischen Tätigkeit mittelalterlicher Spielleute mit dem neueren komischen Drama.

(Schluss).

Von

Anton Glock.

Die „engeren Bezeichnungen, welche von den Instrumenten hergenommen sind, deren sich die Spielleute bedienten“ [67]), können wir füglich übergehen. Denn mit ihrer dramatischen Tätigkeit hat das nichts zu tun. Jedoch mit den Namen, welche sie „ihrer dichtenden und vortragenden Tätigkeit“ verdanken und welche sie „von ihrem sonstigen Tun und Treiben“ haben, müssen wir uns, soweit es auf unser Thema Bezug hat, auseinandersetzen. Was nun die erstere Gruppe anlangt, so findet sich hier kein Ausdruck, der nähere Aufklärung über dramatische Kunstübungen verschaffte [68]); ausserdem sind alle Namen Bezeichnungen edleren Inhalts als die, mit welchen man die Spielleute sonst begabte, so dass man wohl an einen Zusammenhang dieser Art mit den alten germanischen Sängern denken wird; damit fallen sie hier ausser Betracht. Das „sonstige Tun und Treiben“ der Spielleute ist im *„antrer“* ausgedrückt, den wir bereits behandelt haben. Der Ausdruck *„loter“* [69]), der ihnen noch später beigelegt

---

67) Piper, a. O., S. 18.

68) Man nehme nicht daran Anstoss, dass *„scophsanc“* (Steinm.-Siev. II, 455, 37; — 599, 46) das Wort *„tragoedia“* übersetzen muss; denn was das im Mittelalter bedeutet, lehrt ja Cloetta.

69) Piper, S. 9, Anm.

wurde und der heute noch besteht, kommt im Althochdeutschen überhaupt nur als Sachbezeichnung vor und bedeutet da ungefähr den Inhalt von allem, was der *„scirno“* tat [70]).

Die deutschen Namen geben also keinen Anhaltspunkt zum Gedanken, die Spielleute hätten dramatische Kunst betätigt. Mit den üblichen lateinischen Bezeichnungen verhält es sich auch nicht anders [71]). Diejenigen, welche wegen ihrer Bedeutung im klassischen Latein daran denken liessen, sind, wie nachgewiesen, bereits in frühester Zeit depraviert und verallgemeinert worden; so drücken die Namen *„scurra, histrio, mimus, pantomimus, ludio, scenicus, satyricus, thymelicus“* keinen Unterschied mehr aus. Dafür und daneben stehen aber gelegentlich Bezeichnungen wie *„saltatores, gesticularii“*, die hauptsächlichste Beschäftigung der Spielleute direkt berührend.

Ein Rückblick auf das bisher Gesagte lehrt, dass weder die Glossen zu den lateinischen Bezeichnungen der Spielleute noch deren Benennungen überhaupt in irgend einer Weise auf eine dramatische Tätigkeit derselben zu schliessen erlauben. Aber das, wovon bisher gesprochen wurde, gibt ja nur für die Zeit vom 8. bis zum 12. Jahrhundert Aufschluss. Für das 13. und 14. Jahrhundert gibt es kein derartiges Material. Und gerade in dieser Zeit regt sich das neuere Drama mächtig. Wenn nun die Spielleute einen wesentlichen Anteil daran gehabt hätten, so sollte man doch wohl glauben, dass sie ihre Spuren auch in der Überlieferung zurückgelassen hätten. Aber nicht das geringste davon. Durch die beliebt werdende Kunstübung, die obendrein der Kirche, der Wächterin von Ehre und Sittlichkeit, nahe stand, hätten sich die Spielleute eine Besserung ihres Rufes verschaffen können. Aber was für ein dunkles Bild enthüllt sich bei Erforschung der Meinung,

---

70) Die Glosse *„mima = toccha“* (Steinm.-Siev. II, 743, 34) und ihre Erklärung bei Piper (l. c.) geht wohl aufs Puppenspiel, das in keiner Weise dramatischer Natur zu sein brauchte.

71) Siehe L. Gautier, *Les épopées françaises* 2. édit. (Paris 1894) T. II, p. 10 ff., wo die lateinischen Namen aufgeführt sind. Eine Aufzählung hauptsächlich der seltener vorkommenden Ausdrücke ist dem Johannes Saresberiensis zu entnehmen, welcher in seinem *„Polycraticus, sive de nugis curialium et vestigiis philosophorum“* (S. *Migne, Patrologia Latina* 199) anführt: *„Mimi, salii vel saliares, balatrones, aemiliani, gladiatores, palaestritae, gignadii, praestigiatores, malefici . . . et tota joculatorum scena“* (Lib. I, cap. VIII. — Migne, a. O., col. 406). Die Ausdrücke kommen zum Teil nur hier vor.



welche das 15. Jahrhundert vom Spielmann hatte![72]) Wie tief musste er während der Zwischenzeit in der allgemeinen Achtung gesunken sein! Unter seinem Namen sind zwar noch die lateinischen Bezeichnungen *„mimus, jocularis, balatro“* im Umlauf. Aber was müssen sie für Verdeutschungen erfahren! Der *„mimus“* gilt als *„lantlauffer, lantvarer*[73]), *fryhart, ruffian, loderer“*; der *„histrio“* noch dazu als *„farnmanne“*, und eine geläufige Übersetzung ist die mit *„gougler“*, das seine alte Bedeutung noch nicht verloren hat, wie das dabeistehende *„prestigiator“* bezeugt, welches obendrein auch noch mit *„zouberer“* wiedergegeben wird. Eine weniger verfängliche Erklärung gibt man den genannten Wörtern nur ganz vereinzelt. Wie eine Erinnerung an den alten Spielmann klingt es vollends, wenn *„mimus“* im 16. Jahrhundert mit *„aventeurer“*[74]) übersetzt wird. Als Schauspieler tritt also der Spielmann nach allen diesen Nachrichten in jener späteren Zeit nirgends auf. Folglich wohl auch in jenem fraglichen Jahrhundert nicht, wo uns derartige Notizen fehlen. Oder ist es wahrscheinlich, dass die Spielleute eine anfangs nicht beliebte und darum vernachlässigte Belustigung, die aber stets ihre Domäne gewesen wäre, nunmehr, da sie stark in Aufnahme gekommen, ausser acht gelassen hätten? Und so behaupten wir denn kurzweg auf Grund dieses Beweismaterials, dass die Spielleute des Mittelalters mit der Entstehung des neueren Dramas gar nichts zu tun haben, ja dass sie überhaupt nie dramatisch tätig waren.

Nun geben wir aber gerne zu, dass dieses Resultat noch nicht für unbestreitbar und sicher gehalten werden kann, wenn es sich nur auf diese wenigen und wenig bestimmten Beweispunkte stützt. Aber als Zeugnis bei der Untersuchung dieser Sache kann es wohl gelten. Wichtiger sind gewiss jene Überlieferungen, die das Leben und Treiben der Spielleute überhaupt behandeln. Dass eine vollständige, auch nur annähernd vollständige Zusammenstellung der Berichte hierüber hier nicht gebracht werden kann, ist begreiflich. Denn wahrscheinlich ist ein „Reichtum von hierher gehörigen Notizen zerstreut in den Konzilien-Beschlüssen aus dieser Zeit, in den Stadtchroniken des Mittelalters, in den Geschichtswerken und Briefen der Klostergeistlichen und ähnlichen Dokumenten“[75]). Diese Schätze

---

72) Vgl. Dieffenbach, *Glossarium Latino-Germanicum* (Frankf. 1857), und vom gleichen Verfasser, *Novum Glossarium*, unter den Wörtern *„baratro, histrio (strio), iocularius, ioculator, mimus, prestigiator, scenicus, scurra“*.

73) Damit sind nicht bloss „Vaganten“ sondern wahrhaftig „Vagabunden“ gemeint.

74) D. h. wohl „einer der *aventiuren* vorträgt“.

75) Grysar, a. O., S. 331 ff. bes. Anm. 1.

müssten aber erst gehoben werden; vorderhand ist auch ihr blosses Vorhandensein nur vermutet.[76])

Worauf nun die Ansicht, dass die Spielleute dramatische Stücke aufführten, sich gründete, geht aus dem Abgehandelten hervor. Das Vorkommen von Wörtern, die im klassischen Latein die Bedeutung eines dramatischen Künstlers hatten, gab dazu Veranlassung; wo im Mittelalter von „*mimus, histrio* oder gar *scenicus*" die Rede ist, hat man fälschlich an Schauspieler gedacht[77]), und befriedigte so, um die Entstehung des neueren komischen Dramas aus alten Zusammenhängen zu erklären, mehr ein Postulat als eine Hypothese. Was diese Wörter aber für einen Bedeutungswandel durchgemacht hatten, darüber war man sich aus Mangel an genügenden antiquarischen Kenntnissen nicht klar. Das aber soll hier nachdrücklich betont sein, dass nicht überall hinter jenen Bezeichnungen auch gleich dramatische Künstler zu vermuten sind, da ja nachgewiesenermassen schon früh eine Depravation dieser Namen eingetreten ist. So wollen wir uns denn bei der nun folgenden Besprechung des gesamten Tuns und Treibens der Spielleute nicht verleiten lassen, in jedem „*histrio, mimus* und

76) Grysars Darstellung über das „Fortbestehen der Mimen im Mittelalter" beschränkt sich auf die Notizen, die ihm Muratori (*Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Tom II Dissertatio Vigesima nona. Mediol. 1739) und Du Cange (*Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, ed. L. Favre) gewähren. — Auch wir scheuten vor der Aufgabe, die Konzilienbeschlüsse auf diese Sache hin durchzustöbern, wegen der Schwierigkeit, womit das verbunden wäre, zurück, zumal zwei Ursachen uns bei dieser Unterlassungssünde das Gewissen erleichterten. Einmal glauben wir nämlich, dass in den vielen Werken, die sich in den letzten 50 Jahren mit den Spielleuten befassten, doch genug Material gegeben ist. Dann aber bezweifeln wir auch, dass die Konzilienbeschlüsse u. s. f. wirklich so reiche Ausbeute versprechen. An Erwähnungen der Spielleute wird es ja gewiss dabei nicht fehlen; ob aber auch ihr Treiben einer eingehenderen Schilderung darin gewürdigt wird? Wenn sie ihren Vettern gleichen, so beschränken sich auch diese Notizen auf solch unbestimmte Bemerkungen, wie sie uns in den bereits bekannten Auszügen begegnen. — Einen verhältnismässig reichen Schatz von Zitaten bietet Gautier, a. O., jedoch hauptsächlich nur mit Bezug auf Frankreich. Für Italien bietet Muratori Ähnliches. Für Deutschland aber fehlen leider derartige ausführlichere Sammlungen; die *Monumenta Germ. hist.*, wo wir ein leicht zugäng liches Quellenmaterial zu finden hofften, versagen durch den Mangel eines auch nur einigermassen vollständigen Wort- und Sachlexikons.

77) Schack, S. 29 f.; bes. Anm. 52; „. . . Du Fresne in gloss. sagt, *mimus* bedeute im Mönchslatein nichts weiter als einen Musikanten; — eine in dieser Ausdehnung gewiss irrige Behauptung. . . . Noch bestimmter deutet das Wort *Histriones*, das sich in mittelalterlichen Schriften so häufig findet, auf dramatische Vorstellungen, gleichviel von welcher Art und Form". — Grysar, S. 332 f.



scenicus", von dem die Überlieferung berichtet, auch gleich einen Schauspieler und dramatischen Künstler zu sehen.[78])

Vor allem oblagen die Spielleute der Ausübung der Musik. Du Cange sieht sich sogar versucht, unter dem Worte *„mimus"* in der späteren Zeit nur einen *„musicus, qui instrumentis musicis canit"* zu verstehen, so sehr fiel ihm in seinen Quellen diese Erscheinung auf. Das geht nun, wie Schack und Grysar richtig erkannt haben, entschieden zu weit. Aber jedenfalls ist es wahr, dass das Spielen von Instrumenten einen grossen Teil ihrer Tätigkeit ausmachte. Sicher gab es sogar Leute, die auch in diesem Beruf dem nicht erst modernen Prinzip der Arbeitsteilung huldigten und die Musik von allen Künsten eines Spielmanns als ihr Spezialfach erwählten. Aus vielen nur einige wenige Belege dafür[79]). Jacobus II., rex Majoricarum, lässt es nicht zu, dass andere *„nisi mimi extranei vel nostri, qui tantum instrumenta sonant, in fine mensae vellent, nobis volentibus, instrumenta sua sonare"*[80]). Ein ganzes Hoforchester scheint Albrecht IV., von Österreich besessen zu haben; die Namen der Künstler sind im Gültenbuch der Schottenabtei vom Jahre 1398 aufgeführt, mit Beifügung des Titels, den sie von ihrer Kunst hatten[81]). Natürlich gehörten zu den Musikern von Beruf auch alle diejenigen Spielleute, welche bei Hof- und Stadtfestlichkeiten, bei Tournieren, dann auch bei Hochzeiten[82]) und ähnlichen Gelegenheiten[83])

---

78) Eine ganz unzulässige Begründung, welche aus diesem Irrtum entspringt, ist es demnach, wenn L. Wirth (*Der Stil der Oster- und Passionsspiele bis zum 15. Jahrhundert incl.* Leipzig 1888, S. 1 sagt: „Die Spielleute scheinen schon sehr frühe ausser ihren gewöhnlichen Künsten und Kunststücken auch mit theatralischen Vorstellungen aufgetreten zu sein, daher die Bezeichnung *„mimi, scenici"*. Ebenso bei W. Golther *(Geschichte der deutschen Literatur 1,* S. 411), der es für richtig hält, „eben aus dieser Bezeichnung der Spielleute mit Sicherheit zu schliessen, dass theatralische Leistungen einfachster Art zu ihrem Repertoire gehörten". Andere Argumente scheint man eben nicht zu haben; diese aber bedeuten eine offenbare petitio principii. — Zum Folgenden vgl. man ausser den bereits erwähnten Werken von Piper und Gautier auch W. Hertz, *Spielmannsbuch*, 2. Aufl. (Stuttgart 1900), wo man auf S. 315 f. auch die ganze übrige einschlägige Literatur verzeichnet findet.

79) Vgl. vor allem Gautier, p. 68 ff.

80) Ebda. p. 55; siehe dort auch den Rest dieses Zitates und Du Cange, s. v. *„mimus"*.

81) G. Zappert, *Über das Fragment eines Liber dativus*, in den Sitzungsber. d. kais. Akad. phil.-hist. Kl., XIII. Bd. (Wien 1854) S. 161, Anm. 145.

82) Muratori, col. 842 E. (1039. Jahr), berichtet von der Vermählung des Vaters der Mathilde von Tuscien:

„Timpana cum citharis, stivisque lyrisque souant heic
Ac dedit insignis Dux praemia maxima mimis".

Ferner Zappert, a. a. O. S. 155 Anm. 131.

teils zu ernsten Momenten (Aufzügen), teils zu heiteren (Tänzen) ihres Amtes walteten [84]). Zwischen diesen letzteren und den Fastnachtspielen mag man nun einen lockeren Zusammenhang für möglich halten; denn viele, namentlich von den älteren Stücken dieser Art, sind nur die Einleitung zu einem Tanze, zu dem am Schlusse von einer mitspielenden Person die Aufforderung an den Spielmann ergeht. Doch ist das viel zu äusserlich und unbedeutend, mit dem dramatischen Kern vollends viel zu wenig verbunden, als dass man darauf gestützt den Spielleuten dieser Art einen Einfluss auf die Entstehung des dramatischen Teils jener Spiele einräumen könnte.

Eine andere Art der „mimi" verband die musikalische Kunst mit der des Wortes; es waren die Sänger, deren Lieder entweder mit eigenem Spiel oder dem von Genossen begleitet wurden [85]). Diesen ähnlich sind jene Spielleute, welche als Lobredner in Hymnen und Epen ihre Gönner und deren Stammbaum feierten. So der „mimus" des Nikolaus de Braia:

„. . . *cithara celeberrimus arte*
assurgit Mimus, ars mimica quem decoravit.
Hic ergo chorda resonante subintulit ista:
Inclyte Rex Regum . . ." (hierauf folgt das Lob) [86]).

83) Aufgezählt bei J. Stosch, *Der Hofdienst der Spielleute im deutschen Mittelalter* (Berlin 1881) S. 7.

84) Nicht umsonst hat sich wohl auch der Name Spielleute auf die Musikkorps im Heere vererbt. — Von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik waren die Spielleute als Instrumentalisten ausgeschlossen. Als Sänger dagegen drangen sie (oder vielmehr die Goliarden, welche mit den Spielleuten von ihren Feinden immer in einen Haufen zusammengeworfen werden, obwohl sie aus ganz andern Prinzipien herauswuchsen!) in den Kirchen ein, so dass sich die Synode von Trier 1277 dagegen wenden musste. — L. Wirth, a. O. S. 2. [Doch hat dieser die zitierte Stelle sicherlich falsch verstanden. Weil verboten wird „dass die Trutanen und andere fahrende Schüler oder Goliarden Verse singen über das Sanctus und Agnus Dei . . .", glaubt er für diese „Störung" des Gottesdienstes einen Grund finden zu müssen, den er also formuliert: „Man wird ihr Auftreten in der Kirche . . . auf ihre Mitwirkung bei dramatischen Aufführungen zurückführen, wovon sie dann Missbrauch machten." Dass die Goliarden (vgl. zu diesem Ausdruck das nächste Kapitel) als Sänger beim Gottesdienst mitwirken konnten, ist begreiflich. Der Missbrauch, den sie trieben und der im Synodalbeschluss gerügt wird, hat aber mit dem Drama gar nichts zu tun. Die „Störung" bestand nämlich nur darin, dass sie „Verse singen über das Sanctus und Agnus Dei", wie deutlich genug gesagt ist. Diese „Verse" aber sind „weltliche" Melodien (Lieder), die neben („über oder unter") der liturgischen Melodie, als dem „cantus firmus", eine polyphone Begleitung bildeten und so die Anfänge des Kontrapunkts darstellen. — Die Erklärung Wirths ist interessant als ein Zeichen, wie man alles Mögliche und Unmögliche zwangsweise mit dem Drama in Zusammenhang brachte, um eben einer vorgefassten Meinung Geltung verschaffen zu können].

85) Beispiele allenthalben in den genannten Werken.

86) Du Cange, s. v. *Ministelli.*



Ferner der in den *„Carmina Burana“* [87]) erwähnte *„histrio“*:

> *„Meretur histrio*
> *virtutis premium*
> *dum palpat vitium*
> *dulci mendacio.“*

Auch der *„Liber de nugis Curialium“* des Walter Map [88]) aus dem 12. Jahrhundert berichtet also: *„Nobis divinam Karolorum et Pepinorum nobilitatem vulgaribus ritmis sola mimorum concelebrat* [*urbanitas?*], *presentes vero cesares nemo loquitur“*. — Über die Stoffe, welche diese Sänger, soweit sie nicht Laudatoren waren, als Vorwurf nahmen, überliefert Sextus Amarcius [89]):

> *„Ille (sc. mimus) fides aptans crebro diapente canoras*
> *Straverit ut grandem pastoris funda Goliath,*
> *Ut simile argustus uxorem Suevulus arte*
> *Luserit, utque sagax undaverat octo tenores.*
> *Cantus Pythagoras et quam mera vox Philomele*
> *Perstrepit . . . .“*

Diese Art von Spielleuten waren wohl grösstenteils auch die Verfasser oder doch wenigstens Bearbeiter des von ihnen Vorgetragenen. Darauf deutet auch die Bemerkung des Engelbert von Admont [90]): *„Histrion*[*es*], *qui vocantur cantores nostro tempore et antiquitus poetae.“*

Die Musik mag nun von dieser Gattung bald mehr, bald weniger beigezogen worden sein, so dass schliesslich der Vortrag, die Deklamation doch die Hauptsache war. Solche Deklamatoren haben wir aber schon sehr frühe durch Priscus und Apollinaris Sidonius kennen gelernt [91]). Da wir aber auch wissen, dass bei diesen an dramatische Künste nicht zu denken ist, so wollen wir auch darin nicht gleich einen unbedingten Beweis für die Aufführung von Dramen sehen, dass im Mittelalter im Zusammenhang mit diesen Erzählern ein „Theater“ erwähnt wird. Bei der Korruption, die alle derartigen Bezeichnungen erfuhren, als man sie aus dem Altertum übernahm, ist es unbedingt notwendig, vorher zu prüfen, was man unter diesem Worte überhaupt sich vorzustellen hat. Von diesem Gesichtspunkt aus ist

---

87) Ausg. des Stuttg. lit. Ver. 16, S. 66.

88) *Mon. Germ. hist.* ed. Pertz XXVII, S. 73.

89) M. Manitius, *Sexti Amarcii Piosistrati Sermonum libri* IV (Leipzig 1888), S. 17.

90) A. Schultz, *Das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger.* 2. Aufl (Leipzig 1889), Bd. I, S. 565 Anm. 1.

91) Ein solcher war auch der Mime Vitalis; vgl. Grysar; S. 314.

die Nachricht des Anonymus in seiner Mailänder Chronik aufzunehmen [92]), der ein altes Mailänder Theater beschreibt: *„super quo Histriones cantabant de Rolando et Oliverio"*; sowie auch folgende Stelle [93]): *„scurrae . . . adversus hunc clamabant in theatris, in stratis, in viis"*. — Das *„theatrum"* oder *„spilhûs"* des Mittelalters, diente den mannigfaltigsten Zwecken. Dass es neben seiner Bestimmung als Gerichtsplatz, als Gemeindeversammlungsort, als Kaufhaus im Zusammenhang mit einer alten germanischen Erinnerung auch zu Spiel und Tanz, überhaupt als Ort der allgemeinen Unterhaltung diente, das veranlasste wohl die lateinisch schreibenden Chronici, diesen Stätten den Namen zu geben, der uns leicht irreführen kann. Ihnen galt eben als Theater eine jede Gelegenheit, wo es was zu sehen gab. Von dramatischen Aufführungen aber rührt der Name gewiss nicht her; müsste man ihn denn sonst nicht auch als Bezeichnung von Kirchen und Friedhöfen mit mehr Recht erwarten, wo doch wirklich „Theater" gespielt wurde? Folglich darf man aus dem Vorkommen dieses Namens keinesfalls den Schluss ziehen, dass dort auch schon Dramen gegeben worden sind. Freilich später, als sich die Bühnenspiele bereits eingebürgert hatten, da war es natürlich, dass man sie, eine öffentliche allgemeine Belustigung, auch in die zu solchen Zwecken bestimmten Gebäulichkeiten transplantierte [94]). Hier kann man also im eigentlichsten Sinne von einer Renaissance, einer Wiedergewinnung des antiken, in seiner realen Bedeutung verloren gegangenen Begriffes reden. Dass aber im Mittelalter das „theatrum" mit dem Drama nichts zu tun hat, bestätigt auch die genannte Stelle des Mailänder Anonymus. Die dort erwähnten Gesänge von Roland und Oliver sind nämlich unzweifelhaft Spielmannsgedichte, nicht Dramen, sondern Deklamationen, die von den Mimen wohl in der Weise vorgetragen wurden, wie wir uns den Vortrag unserer Nationalepen, der Spielmannsgedichte u. s. w. denken. Die Stoffe zu diesen Darbietungen waren nicht nur dem Saeculum entnommen, sondern auch der geistlichen Geschichte, wie bei einem Falle mit ganz absonderlicher Wirkung überliefert ist: *„Forte quadam die audivit* [sc. S. Aybertus] *mimum cantando referentem vitam et conversionem S. Theobaldi, et asperitatem vitae ejus, quam numquam vivendo deserens,*

92) Bei **Muratori**, col. 844 B.

93) *Mon. Germ. hist.* Pertz II, 179.

94) Vgl. E. **Jacobs**, *Markt und Rathaus, Spiel- und Kaufhaus.* i. d. *Zeitschrift d. Harzvereins* 18, S. 191—254. — *„Theatrum"* ist mindestens seit dem 13. Jahrhundert der lateinische Ausdruck für Rathaus. S. 203 f.; solche „theatra" werden selbst in Märkten und Dörfern erwähnt.

tandem perpetuam adeptus est gloriam"[95]); auch ist anderorts die Rede von „*joculatores, qui gesta cantant principum et vitam sanctorum*"[96]).

So sehr nun bei dieser Art von Spielleuten ein Zusammenhang mit dramatischen Spielen des Altertums zurückzuweisen ist, ebenso sehr steht es fest, dass die Spielleute, welche als Tänzer u. s. w. auftraten, ihren Stammbaum so weit hinaufführen können; die Fortpflanzung des „Pantomimus" lässt sich augenscheinlich durch die Jahrhunderte hindurch verfolgen. Bei diesen Tänzern ist natürlich dramatische Tätigkeit ausgeschlossen. Ihr Wirken schildert der bereits genannte Mailänder Anonymus: „*Finito cantu* (sc. de Rolando et Oliverio) *Bufoni et mimi in citharis pulsabant et decenti motu corporis se circumvolvebant*"[97]). Man wird entschieden an die Angaben erinnert, die sich schon bei Isidorus Hispalensis über derartige Aufführungen finden, und kann sehen, dass im Wesen sich seit seiner Zeit wohl nichts geändert hat.

Zu den Mimen des Mittelalters gehörten auch noch andere Spassmacher, welche mit allerlei Jongleurkünsten ihr Publikum unterhielten. Auch diese haben mit dem Drama gar nichts zu tun. Höchstens darf man ihnen einen Einfluss auf die Ausstattung einräumen, aber auch erst in späterer Zeit, als sich das Drama schon ziemlich entwickelt hatte. Denn sie hatten über einen nicht unbedeutenden szenischen Apparat zu gebieten. Chaucer erzählt z. B., „dass sie bei ihren Spielen die Zuschauer durch das Erscheinen und Verschwinden von Löwen, von Gewässern mit darauf schwimmenden Barken, von blühenden Gefilden und von steinernen Schlössern zu überraschen pflegten"[98]). Mag nun bei dieser Schilderung die Phantasie auch übertrieben haben, gänzlich aus der Luft gegriffen kann sie doch nicht sein[99]). — Derartige Künste können nun wohl für die spätere, praktische Entwicklung der Bühne nicht ganz ohne Bedeutung sein, nimmermehr aber konnten sie einen Anstoss zur Entstehung dramatischer Kunstbetätigung geben.

---

95) *Acta Sanctorum*, Aprilis I, S. 675 a.

96) Zitiert bei Gautier, p. 12 Anm. 1.

97) Muratori, col. 844 B.

98) Schack, a. O., I, S. 31 f.

99) Der Einfluss dieser Künste tritt wohl in der „*Comoedia muta*" zu Tage, dem Pantomimus, der 1530 vor Kaiser Karl V. zu Augsburg aufgeführt worden sein soll (Goedeke, *Grundriss z. Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen* 2. Aufl. II, S. 132), und auch in deren Quelle, dem Spiel zu Paris 1524; die Vorlage (von Guillaume Farel?) hat wirklich dramatische Gestalt, fällt aber auch bereits ins 16. Jahrhundert.

Wenn man von dramatischen Leistungen der Spielleute bisher gesprochen hat, so hatte man dabei wohl vor allem die professionsmässigen Spassmacher und Witzbolde unter ihnen im Auge. Diese haben es sicher auch veranlasst, dass man den Mythus auftischte, als habe ein Zusammenhang zwischen dem antiken Mimus und dem neueren Drama bestanden und als sei das Bindeglied zwischen beiden eine durchs ganze Mittelalter sich hindurchziehende dramatische Tätigkeit der Spielleute gewesen. Gerade die Bezeichnung dieser Art als „*mimi* und *histriones*" begünstigte ja diese Täuschung. Aber man beachtete dabei nicht, dass die Kunst des Schauspielers, welche dieser Gattung nicht abzusprechen ist, keineswegs das Bestehen des Dramas als Voraussetzung haben müsse. Ihre „Künste der Nachahmung", die „*verba joculatoria*"[100]) konnten auch auf einem anderen Wege als im Drama zur Geltung kommen, und die blosse Vortragskunst konnte nimmer im mittelalterlichen Gedankenkreise die Idee des Dramas wecken.[101])

---

100) Du Cange, s. v. „*Ministelli*" u. a. a. O.

101) Man vgl. was dazu Cloetta (a. O. S. 100 ff.) über den Vortrag der Elegienkomödien sagt. Diese standen aber dem Drama doch sicherlich am nächsten; dennoch aber sind sie unaufführbar gewesen, wie Cloetta es nachweist. Spricht man aber von einem Vortrage derselben mit verteilten Rollen, so hat das nicht viel zu bedeuten, selbst wenn er wirklich vorgekommen sein sollte. Denn hierbei war ein ausserhalb der Personen des Dramas stehender Rezitator, der die eigentlichen Vorgänge, die Handlung, erzählte, unentbehrlich. Das Grundwesen des Dramas, die Aktion, fehlte also immerhin und war ersetzt in epischer Weise durch Rezitation. Die „Aufführung" einer Elegienkomödie in dieser Art mochte etwa in ähnlicher Weise wirken, wie heutzutage die der Passion, wie sie etwa in den katholischen Kirchen in der Charwoche abgesungen werden, oder die einer J. S. Bachschen Passion wobei der „Evangelist" die Rolle jenes Rezitators übernimmt. Wer aber bekommt davon den Eindruck eines Dramas? — Der erste Ansatz zu dramatischer Wirkung, als Urbild des Mysteriums, war vielmehr der Augenblick, da der Priester den Inhalt der Worte des Evangelisten, wenn auch nur symbolisch, in Handlung umsetzte. Wurde z. B. das Kruzifix bei der Erzählung der Grablegung Christi eingehüllt oder umgelegt, bei der von seiner Auferstehung wieder enthüllt oder aufgerichtet, so trug eine solche Handlung den Keim des Dramas in fruchtbarerer Weise in sich als jeder vorgetragene Dialog oder selbst eine Rezitation der Elegienkomödie mit verteilten Rollen. Es ist aber noch recht zweifelhaft, ob letztere überhaupt geschehen sei. Gerade darin, dass einer die verschiedensten Rollen hintereinander und durcheinander spielen konnte, bestand des Mimen grösste Kunst, auf die er sich gewiss viel zu gute tat. So ist auch die Stelle in der Grabschrift des Mimen Vitalis (Peiper, a. O. S. 511 f.) zu fassen:

„*Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum,*
Ut plures uno crederis ore loqui."



In allen bisher angezogenen Nachrichten sind die einzelnen Sparten des Wirkungsfeldes der Spielleute betroffen. Es gibt aber auch Nachrichten, die ihr gesamtes Tun und Treiben besprechen. Dabei müsste nun, sollte man denken, doch auch ihre dramatische Tätigkeit erwähnt werden, wenn sie ihr wirklich oblegen wären. Dass kleinere Andeutungen, wie die im *Erek*[102]) oder die in der *Limburger Chronik*[103]) nichts beitragen, könnte man ja auch noch verschmerzen; auch wenn der Sachsenspiegel[104]) nichts derartiges erwähnt bei der Definition des Begriffes „spilmann", kann das schliesslich noch hingehen. Dergleichen Nachrichten sind ja doch noch ziemlich knapp gefasst. Aber dass der Verfasser des *Karlmeinet,* bekanntlich selber ein Spielmann, nichts davon erwähnt, wo er doch von dem Treiben seiner Kollegen in folgender Stelle[105]) ein so buntes Bild entwirft!

„Ouch quamen dar mer dan vere
Hundert mynistere
De wir nennen speleman,
Jnd van wapen sprechen kan.
Solche konden singen
Von ouenturen ind dingen,
De geschagen in alden iaren.
Solche ouch da waren,
De van mynnen ind leue
Sprachen sunder breve,
Sulche, de de vedelen sware
Daden luden offenbare,
Sulche, de wael dat horn bleys
Sulche gebeirde als eyn reis
Sulche floreden cleyne
Mit holtze ind mit beyne,
Sulche blesen mutet
Wael vp dem musett
Solche harpen ind gygen
Den man gerne mochte swygen,
Sulche cum salterio
Truriche hertzen machen vro,
Sulche, de van zencolen
Zo Parys helden scholen,

Als Pendant dazu denke man ferner auch an die Pantominen, wo ja auch bereits im Altertum eine und dieselbe Person alles tanzte, also keine „verteilten Rollen, vorkamen.

102) *Erec* des Hartmann von Aue, 2. Ausg. v. M. Haupt, Vers 2152—60.

103) *Mon. Germ. hist.* IV, 1. *Deutsche Chroniken* 93, 29 (ad. an. 1397).

104) F. Vogt, *Leben und Dichten der deutschen Spielleute im Mittelalter*, Anm. 36.

105) *Karlmeinet.* i. d. Bibl. d. Stuttg. lit. Ver. 45, S. 439.

Sulche meyster gude
Koechelden vnder dem hoede,
Sulche konden dryuen
Vmb val zo schiben,
Sulche wael de becken
Entfeyngen mit den stecken,
Sulche tumelden[106]) ind sprungen,
Sulche de vele waele sungen,
Sulche, as sy is begerden,
De bucke mit den perden
Daden sy samen stryden
Jnd merkatzen ryden,
Sulche de auch konden
Dantzen mit den hunden,
Solche, de ouch steyne
Kuweden harde cleyne
Solche ouch, de sich des vermas,
Dat hey wael vur as
Jnd vsser dem munde bleis
Ouch quam da sulch reis,
De kunde harde waele
Schallen as de nachtegale
Jnd ouch sunderlingen
Nach anderen vogelen singen.
Solche pyffen, als de re,
Sulch, as der pawe schre.
Wat mach ich hye aff sagen vele?
Dar quam van anderem spele
Manch harde gemelich man
Der ich gesagen neit en kan . . ."

Obwohl hier am Schlusse die Aufzählung abgeschnitten ist, kann man doch getrost behaupten, dass dramatische Darsteller sicher erwähnt worden wären, wenn es unter den Spielleuten solche gegeben hätte. Zudem hätten sie ja gleich bei den am Anfang der Stelle angeführten Deklamatoren genannt werden müssen, nicht aber erst nach den Musikanten und jedenfalls nicht erst nach dem Heer von Gauklern, dem der Schluss der Stelle gewidmet ist.

Auch in einer Handschrift, dem *Pénitentiel* des Thomas von Cabham[107]), wird ausführlich über die Spielleute gehandelt: *„Tria sunt*

106) tûmâri?

107) Aus dem Ende des 13. Jahrhunderts; *Bibl. nat. lat.* 3218; vgl. Gautier, a. O. p. 21, 1, — Eine andere Handschrift *De septem sacramentis (Bibl. nat. lat.* 14 859, bei Gautier, p. 11, 2 und p. 24, 1), aus dem 13. Jahrhundert handelt gleichfalls über die Spielleute, doch nicht allgemein. *„De omnibus . . . funambulis,*

histrionum genera. Quidam transformant et transfigurant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus, vel demutando se turpiter, vel induendo horribiles larvas, et omnes tales damnabiles sunt, nisi reliquerint officia sua. Sunt etiam alii, qui nihil operantur, sed criminose agunt, non habentes certum domicilium; sed sequuntur curias magnatum et dicunt opprobria et ignominias de absentibus ut placeant aliis. Tales etiam damnabiles sunt, quia prohibet Apostolus cum talibus cibum sumere et dicuntur tales scurrae vagi, quia ad nihil aliud utiles sunt nisi ad devorandum et maledicendum. Est etiam tertium genus histrionum qui habent instrumenta musica ad delectandum homines, et talium sunt duo genera. Quidam enim frequentant publicas potationes et lascivas congregationes, et cantant ibi diversas cantilenas ut moveant homines ad lasciviam, et tales sunt damnabiles sicut alii. Sunt autem alii, qui dicuntur joculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis, et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata per incantationes vel alio modo. Si autem non faciunt talia sed cantant in instrumentis suis gesta principum et alia talia utilia ut faciant solatia hominibus sicut supra dictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa . . ." Auch in dieser ziemlich ausführlichen Stelle sucht man vergebens nach einem positiven Grund für die Annahme einer dramatischen Tätigkeit der Histrionen [108]). —

Da nun eine tatsächliche unbezweifelbare Nachricht, dass unter den Mimen des Mittelalters dramatische Künstler gewesen seien, überhaupt nicht bekannt ist, so konnte sich die Annahme, dass es gleichwohl so gewesen, auf keine Anhaltspunkte stützen. Entstanden ist der Irrtum augenscheinlich

---

saltatoribus joculatoribus . . . quorum opera nihil prosunt humanae vitae, sed obsunt. Circa joculatores distinquendum. Quidam . . ., cum ludibrio et turpitudine sui corporis, deformantes imaginem Dei, acquirunt necessaria; . . . Sed si cantant cum instrumentis et de gestis ad recreationem et forte ad informationem, vicini sunt excusationi."

108) Vgl. auch die Stelle aus der *Summa poenitentiae,* welche Petit de Juleville (*Histoire du Théâtre en France. 2. Les Comédiens en France au moyen âge,* p. 21) in französischer Übersetzung wiedergibt, um daraus, jedenfalls ohne Grund folgende Vermutung abzuleiten: *il nous semble que le comédien, au moins en germe, est ce jongleur satirique qui „débite des opprobres sur le compte des absents*". — Ein nachahmender Künstler wird er ja wohl gewesen sein, aber als ein dramatischer kann er nicht ohne weiteres gelten. So ist auch hier wieder durch ungenügende Unterscheidung eine Verwirrung geschaffen.

bloss dadurch, dass die lateinischen Bezeichnungen, welche im Mittelalter etwas ganz anderes bedeuteten als sie im klassischen Latein bedeutet hatten, auf eine falsche Fährte lockten. Da wollen wir nun denen, welche vom Sprachgefühl der goldenen Latinität sich leiten liessen, es keineswegs verargen, wenn sie sich durch Notizen, wie die folgende, irre führen liessen: *„Saepe in tragoediis et aliis carminibus poetarum, in joculatorum cantilenis describitur aliquis vir prudens, decorus, fortis, amabilis“* [109]). Aber wir, die Peiper und Cloetta die mittelalterliche Auffassung von Tragödie und Komödie gelehrt haben, wissen, was davon zu halten ist. [110])

Ein weiterer, indirekter Beweis, dass vor der Entstehung des neueren Dramas, wie es in den ersten Dokumenten erscheint, die dramatische Kunst etwas Unbekanntes war, mithin auch von den Spielleuten nicht geübt wurde, liegt darin, dass das ganze Mittelalter keine richtige Anschauung vom Wesen des Dramas und von der Art seiner Aufführung im Altertum hatte. [111]) Die Meinung, die man sich darüber zurechtgelegt hatte, ging auf die Notizen alter Kirchenschriftsteller, namentlich auf Isidorus zurück. Wie weit aber dessen Anschauung von der Wahrheit entfernt war, ist bereits früher dargelegt. So sagt Johannes de Balbis in seinem *Catholicon,* das auf Umwegen zu Isidorus zurückleitet: *„mimus: ioculator et proprie rerum humanarum imitator, sicut olim erant in recitatione comoediarum, quia quod uerbo recitator dicebat mimi motu corporis exprimebant“* [112]). In ähnlicher Unwissenheit redet er von der „scaena“: *„In illo umbraculo latebant personae larvatae quae ad uocem recitatoris exibant ad gestus faciendos.“* — Ein anderer, Honorius von Autun, macht sich von der Aufführung einer Tragödie folgendes Bild: *„Sciendum quod hi qui tragoedias in theatro recitabant, actus pugnantium gestibus populo recitabant.* [113])

So ist es leicht begreiflich, dass man auch keine Idee mehr davon hatte, was seinerzeit der Mimus gewesen war. [114]) In einem sonderbaren Zusammenhang hiermit erscheint auch der Umstand, dass das Wort *„mimus“,* im Altertum zur Bezeichnung von Person und Sache ohne Unterschied im Gebrauch, nunmehr nur noch für die erstere angewendet wird.

109) S. Ersch-Gruber, *Encyklopädie* 55 art. *„Gaukler“.*

110) Das Gleiche gilt auch von *Mon. Germ. hist.* Epist. IV. Karol. aevi II, S. 541: *„carmine poetarum et comoediarum mimorumque urbanitatibus et strophis“.*

111) Cloetta, a. O. S. 40 f. u. 51, besonders Anm. 3.

112) Ebenda, S. 24.

113) Ebenda, S. 51 Anm. 3.

114) Vgl. Cloetta, S. 40 f.



Nur eine einzige Ausnahme haben wir kennen gelernt[115]), wo es soviel wie „Tätigkeit des Mimen" bedeutet; sonst gilt der Ausdruck nur für den Begriff „Gebärde" in sächlichem Verstande. So bei Ugutio und Papias. Um die Leistungen eines Mimen zu kennzeichnen wendet man dagegen entweder Zusammensetzungen mit *„mimicus"* an, oder man bildet neue Wörter. *„Mimaritiae, mimia, mimilogus"* sind die Früchte davon[116]).

Obwohl nun die Nachrichten sehr verstreut sind, kann man doch durch ihre Sammlung und Vergleichung ein ziemlich detailliertes Bild vom Tun und Treiben der Spielleute gewinnen. Sollte aber nun, während von ihrem übrigen Schaffen die Chronik häufig berichtet, ein Zweig ihrer Tätigkeit übergangen sein? Noch dazu ein so wichtiger und auffallender wie die dramatische Kunstrichtung es ist, damals sein musste, um so mehr sein musste, als sie seltener gewesen wäre? Und doch können weder Berichte von Aufführungen noch Reste ihrer dramatischen Produkte ausfindig gemacht werden. Man versuche nicht darauf sich hinauszureden, dass letztere deshalb fehlen, weil die aufgeführten Stücke improvisiert gewesen seien. Hat sich doch von den anderen Schöpfungen der Spielleute ein gut Teil erhalten, und zwar nicht bloss von den grösseren „Gedichten" sondern auch von kleineren Äusserungen ihrer Muse, von ihren Schwänken und Erzählungen! So gut diese aufgeschrieben wurden, wäre es sicher auch mit jenen geschehen; so gut diese zum Zweck grösserer Verbreitung schriftlich von einem auf den andern kamen, so gut hätten sich sicher auch ihre Dramen in der Überlieferung fortgepflanzt. „Es mag manches literarische Erzeugnis des Mittelalters untergegangen sein, sicher aber haben nicht ganze Klassen literarischer Produkte ihren Untergang finden können"[117]).

Nun ist es anmutig zu sehen, dass selbst Schriftsteller, die von einer dramatischen Tätigkeit der Spielleute des Mittelalters felsenfest überzeugt sind, es gleichwohl eingestehen, dass solche Denkmäler nicht vorhanden sind; gewiss ein Zeichen dafür, dass man auch mit der grössten Voreingenommenheit für diese Ansicht nichts auffinden konnte, was auch nur annähernd einem Drama gleichgesehen hätte. So sagt Grysar: „Nicht leicht zu beantworten ist die Frage, von welcher Art denn in dieser mittleren Zeit das Spiel der eigentlichen Mimen gewesen. Von dem Inhalte oder den Geschichten, die sie in ihren Stücken aufgeführt, gibt kein einziger Schrift-

---

115) *Mon. Germ. hist.* Pertz, Script. III, S. 310.
116) S. diese Wörter bei Du Cange.
117) Peiper, S. 508.

steller spezielle Kunde [118]). Muratori fragt sich [119]), ob denn in den „*Saeculis barbaricis inter publicos Ludos Tragoediae aut saltem Comoediae*" bestanden haben, und hat bis zum 11. Jahrhundert nichts derartiges gefunden. Ähnlich sagt Petit de Julleville [120]): „*Mais les jongleurs ... ont-ils possédé . . . des pièces . . . dramatiques? On n'ose l'affirmer, ni le nier. Car il ne nous est rien parvenu, en ce genre, qu'on puisse assurément leur attribuer.*" Auch andere Werke, die das Drama als zum Wirkungskreis der Spielleute gehörig betrachten, sprechen sich dahin aus, dass nichts derartiges vorhanden. So findet Scherer [121]), der in einer Übersicht über die Spielmannsdichtung überhaupt alle erdenklichen Dichtungsgattungen aufzählt, nichts von dramatischen Reliquien, und um doch auch diese Art nicht absprechen zu müssen, nennt er das Rätsel, das „auf das Drama Einfluss gewinnt". Im ähnlichen Falle zählt Piper [122]) den Spielleuten „dramatische Festspiele" zu; doch beweist er das auch nur mit einer Vermutung, indem er sagt, darauf deute „vielleicht das Lemma tragoedia, als dessen Glossierung *spellunga* begegnet". Auch Creizenach, der bei Engländern [123]) und Deutschen [124]) dem komischen Drama possenhafte dramatische Vorführungen der Spielleute „voraussetzt", kann kein sicheres Zeugnis für seine Annahme beibringen.

Somit ist auch auf diese Art eine Beweisführung, auf die sich die Annahme von einer dramatischen Tätigkeit der Spielleute stützen könnte, unmöglich. Weitere Anhaltspunkte, als die hier widerlegten, gibt es wohl nicht mehr, und es steht somit fest, dass das neuere Drama in der Tätigkeit der Spielleute keinen Vorläufer hatte und deshalb von dieser Seite her keine derartige Anregung zu seiner Entstehung finden konnte, wie bisher immer vermutet und behauptet wurde.

III. Haben die Spielleute überhaupt an der Entstehung und dem ersten Entwickelungsgang des neueren Dramas Anteil?

Die dramatischen Produkte der Spielleute, die man so gerne als vorhanden annehmen möchte, hätten sicherlich keinen ernsten Charakter ge-

118) Grysar, a. O. S. 335 u. 336.
119) A. O. col. 847 E.
120) „*Histoire de la langue et de la littérature française*".
121) *Sitzungsber. d. kais. Akad. phil. hist. Cl.*, Bd. 64 (Wien 1870) S. 339 f.
122) A. O. S. 51.
123) A. O. S. 454.
124) Ebenda S. 405.

tragen. Deshalb hält man ihren Einfluss auch nur beim komischen oder den komischen Stellen im geistlichen Drama aufrecht. Wenn nun aber das neuere Drama überhaupt von den Spielleuten inauguriert sein soll? Dann ist dem ernsten Drama entschieden das heitere vorausgegangen und jenes ist erst sekundär entstanden. Wird man aber das für möglich halten, wenn man das geistliche Drama seiner Entstehung nach betrachtet? Können wir es nicht bis in seine frühesten Keime zurückverfolgen? Wollen wir wirklich vor die kirchlichen „Feiern" noch etwas voraussetzen, eine Art komischen Dramas, und diesem dann die ursächliche Wirkung auf jene Rudimente zuschreiben? Aber selbst zugestanden, dass das ernste Drama nicht auf die Spielleute zurückgehen kann, wie verhält es sich denn mit dem komischen? Dieses tritt zuerst episodenhaft in den geistlichen Stücken auf. Und um hier ein längeres Bestehen dieser Kunstgattung voraus anzunehmen, dagegen sprechen innere Gründe. Es sind nämlich diese Elemente bei ihrem ersten Auftauchen im geistlichen Drama noch ganz wenig selbständig und ausgebildet, ja sogar bei der späteren Absonderung ist das noch der Fall. Erst allmählich entwickelt es sich wie auch das ernste Drama zu reiferen Erfolgen; der Fortschritt hier hält mit dem Fortschritt dort so ziemlich die gleiche Richtung. Ob aber die Spielleute eine schon Jahrhunderte vorher betriebene Kunst nicht doch auch zu einem gewissen Grad von Vervollkommnung geführt hätten, wie sie es ja in anderen Zweigen ihrer Tätigkeit doch zu Wege brachten?

Wir sehen also, die Ansicht von einem Anteil der Spielleute und von einem Zusammenhang ihrer Leistungen mit der Entstehung des Dramas lässt sich auch von diesem rückschauenden Standpunkt aus nicht halten. Konnten nun aber die Spielleute nicht, ohne vorher dramatisch tätig zu sein, das Drama veranlassen? Und selbst wenn man das geistliche Drama ausnehmen muss, muss man ihnen nicht wenigstens auf den Entwicklungsgang, das Eindringen komischer Stellen in das ernste Stück und die Entstehung des komischen, Einfluss zugestehen? Es finden sich ja doch Anklänge an die Spielmannsdichtung hierin!. Das ist aber kein Grund, weiteres daraus zu folgern, als dass die volkstümlichen Werke der Spielleute auf die Verfasser geistlicher Stücke gewirkt hatten und Reminiszenzen verursachten[125]).

---

125) Wirth, dem auch die gemeinschaftlichen Züge der komischen Szenen im geistlichen Drama mit den Spielmannsgedichten ein Argument für seine Theorie abgeben müssen (a. O. S. 4), führt (S. 48, bes. in der Anm.) sogar die Rüge der Sünden der Geistlichkeit im religiösen Drama auf die Spielleute zurück. Aber solche satirische Intermezzi konnten doch auch auf die Rechnung freimütiger Kleriker kommen! Dagegen vgl. man, was Creizenach (S. 118 f) von dem Innsbrucker Oster-

Wenn aber die Spielleute irgendwie an der Entstehung des neueren Dramas beteiligt wären, so müssten sie vor allem auch als Darsteller bei den Aufführungen mitwirken. Lässt sich das nachweisen, so sind sie auch ohne mit dem römischen Mimus im Zusammenhang zu stehen und ohne vorher Stücke aufgeführt zu haben, die Urheber der neuen Kunstart; können es wenigstens teilweise sein. Aber nun ist es sehr zweifelhaft, ob die Spielleute überhaupt als Mitwirkende ins geistliche Drama kommen konnten. Zwar waren sie ja nicht bei allen Geistlichen so verachtet wie bei jenen, die ihnen die früher erwähnten Schimpfnamen beilegten [126]); waren sie ja doch auch bei manchen Festlichkeiten, die mit kirchlichen Gebräuchen verbunden waren, beteiligt. Aber ob sie bei der Aufführung kirchlicher Schauspiele, welche ein religiöser Akt, ein Teil des Gottesdienstes waren, auch mitwirken konnten?

Einige Anzeigen über die Darsteller, welche das geistliche Drama vertraten, sind überliefert [127]). Daraus ist zu entnehmen, dass einen sehr grossen Raum neben den Geistlichen als den berufensten Darstellern noch deren Schüler einnahmen. Von einer Aufführung durch Laien dagegen ist nur selten und erst in verhältnismässig später Zeit die Rede. Im Anfang scheinen sie nichts anderes abgegeben zu haben als Statisten. Später beteiligten sie sich auch als Schauspieler, ja sie bildeten ganze Gesellschaften. So in Frankreich die Confrérie de la passion. Aber die hohe Geistlichkeit hatte auch da meistens noch die Leitung in Händen und stellte die göttlichen Personen dar. Für die erste Zeit jedoch ist sowohl die Mitwirkung von Laien als auch infolgedessen natürlich von Spielleuten auszuschliessen, und nur die Geistlichen sind die Spieler. Als aber die geistlichen Stücke immer grössere Ausdehnung gewannen und damit ein grösseres Personenmaterial für die Darstellung erforderlich wurde, da war es das Nächstliegende, dass die künftigen Geistlichen, die Schüler, zu diesen Diensten herbeigezogen

---

spiel sagt, das sicher von Geistlichen und ihren Schülern aufgeführt wurde, dennoch aber ganz spielmännisch anmutet; sein Verfasser ist ein Geistlicher, „der sich den Kunststil des fahrenden Volkes zu eigen gemacht hatte, um auf das Laienpublikum zu wirken.“

126) S. Zappert, S. 156 und anderwärts; auch die Verordnungen, welche es den Geistlichen verbieten, mit Spielleuten zu verkehren, sind ein indirekter Beweis.

127) Darüber handelt R. Heinzel in den *Sitzungsber. d. kais. Akad. phil. hist. Cl.* 134, X. Jahrg. 1895, S. 18 ff. Dort auch eine Menge von Nachweisen. — Dazu noch Creizenach, S. 129 f., 216 f.



wurden [128]). Denn diese erfüllten eine anfangs unerlässliche Vorbedingung: sie verstanden lateinisch [129]). Rasch bekamen sie natürlich Freude am Schauspielern, und so sehen wir schon früh sich aus diesem Anlass einen neuen Literaturzweig entwickeln. In den mittelalterlichen Klosterschulen entstehen förmliche Schuldramen [130]). Gerhoh von Reichersberg, der eine Zeit lang Rektor an der Domschule zu Augsburg war, hat damals solche Spiele begünstigt; als er aber alt und griesgrämig geworden, da verdammte er diese harmlosen Belustigungen [131]). Von einer Schulaufführung zeugen auch die Corveyschen Jahrbücher, welche zum Jahre 1265 von einer Darstellung des Joseph in Ägypten berichten: *Juniores fratres in Heresburg sacram habuere comoediam de Josepho vendito et exaltato, quod vero reliqui ordinis nostri praelati male interpretati sunt* [132]). Aber nicht nur solche Nachrichten sind erhalten, sondern auch die Produkte dieser Schuldramatik. Darunter sind die Nikolausdramolette zu rechnen, von denen eine erkleckliche Anzahl überliefert ist [133]). Die *Caena Herodis* in dem vielumstrittenen Kommentar zu Horatius zählt gleichfalls hierher [134]). Diese Spiele nun sind alle aus Anregungen hervorgegangen, die von den geistlichen Spielen herrührten.

Nun dienten aber diese Klosterschuldramen nicht bloss der Erbauung, wie die geistlichen Spiele, sondern auch der Unterhaltung; man würzte sich mit ihnen an Festtagen die Mahlzeiten [135]). Deshalb macht sich auch häufig

---

128) So wurde 1322 zu Eisenach die berühmte Parabel von den zehn Jungfrauen von den Predigermönchen und ihren Schülern gespielt. S. ferner Wackernagel, a. O. S. 392, Anm. 11, 12. Auch Creizenach S. 130.

129) Im Innsbrucker Frohnleichnamsspiel wird dies ausdrücklich verlangt „*sumentur personae literatae*". Heinzel, a. O. S. 21.

130) Creizenach, S. 102 ff.

131) Goedecke, a. O. S. 199 f.

132) Hoffmann v. Fallersleben, *Fundgruben* II, S. 242.

133) Z. B. bei Champollion-Figeac, *Hilarii versus et ludi*, (Paris 1838).

134) S. Creizenach, S. 71 f. und L. Traube in Vollmöllers *Krit. Jahresber. üb. d. Fortsch. d. Roman. Philol.* I. S. 90.

135) Diese Mirakel standen in enger Verbindung mit den Gebetsstunden der Klosterschüler. Wenigstens findet sich am Schlusse von zwei Spielen des Hilarius (der *Suscitatio Lazari* und der *Historia de Daniel representanda*) die Anweisung: *Quo finito, si factum fuerit ad matutinas Lazarus* (bezw. *Darius) incipiet*: *Te Deum Laudamus. Si vero ad vesperas, Magnificat Animà meà Dominum.* — Nach den vier Nikolausspielen im Text von Fleury (Creizenach, S. 105 f.), steht ein Chorgesang. Auch ein anderes Nikolausspiel *(Zeitschr. f. deutsch. Altert.* Bd. 35, S. 401 ff.) hat nach dem „*Responsum hospitis*" als Stichwort „*Te Deum*". Dieser Gesang aber ist nach der Regel des hl. Benediktus für die Matutin an Sonn- und Fest-

in ihnen ein komischer Zug geltend. Der wurde dann von den Klosterschülern auch auf das geistliche Spiel übertragen, und zwar ging das um so mehr, je freier Veranstalter und Spieler solcher Aufführungen dachten. Wie man aber eben in den Klöstern und Klosterschulen mit seinem Witz auch das Ernsthafteste verspottete, ist aus der komischen Nachahmung verschiedener kirchlicher Gebräuche genugsam bekannt. Man erinnere sich an das Fest des Narrenbischofs, an die *Missa potatorum* [136]) und an das *officium lusorum* der *Carmina Burana.* Solche Verhältnisse nun waren die Grundlage für das Eindringen des komischen Elementes in das geistliche Drama.

Nun haben wir diese Erscheinung und damit die Entstehung des neueren komischen Dramas auf einem ganz anderen Weg erklärt, als bisher geschehen, ohne dass wir die Spielleute dazu zu Hilfe nahmen. Fanden sich aber unter diesen nicht damals eine grosse Menge von fahrenden Schülern, die *clerici vagantes* oder *Goliarden,* so dass nun doch wieder die Spielleute mit der gestellten Frage sich verschmelzen?

Was sind denn überhaupt die Goliarden? Was haben sie mit den Spielleuten gemein? In seinem eigentlichen Sinne hat dieser Ausdruck einen verbummelten Studenten im Auge, der sein Ziel verfehlt hat und nun auf mehr oder weniger ehrliche Weise möglichst angenehm auszukommen sucht. Doch legen sich auch jene Schüler der Geistlichen diesen Namen bei, welche von Schule zu Schule wanderten. Diese hatten aber mit den Spielleuten, jene mit den Geistlichen nichts zu tun, denen es sogar verboten war, wirkliche Goliarden („Lotterpfaffen") aufzunehmen [137]). Somit ist auch dieser Weg abgeschnitten, um den Spielleuten einen ursächlichen Einfluss aufs Drama zuzuweisen. Aber selbst wenn die echten Goliarden nun doch in der Weise gewirkt hätten, dass sie als Spieler beteiligt gewesen wären und so das komische Element ins geistliche Drama hätten tragen können, so bräuchte man nicht die Spielleute überhaupt dafür verantwortlich zu machen. Denn sicherlich hätten dann, nach dem was nun bekannt ist, die clerici vagantes die Fähigkeit, dramatische Possen ins geistliche Schauspiel zu

---

tagen vorgeschrieben (Wetzer-Welte, *Kirchenlexikon*, 2. Aufl. art. *Te Deum*). — Über die Bedeutung der Nikolausspiele als Schuldramen s. Creizenach, S. 104. Sie wurden nicht vor der Öffentlichkeit, sondern lediglich in den internen Kreisen der Klostergeistlichen zur Erbauung und Erheiterung aufgeführt.

136) Novati, *Studi critici e letterari* (Torino 1889) S. 289 ff.

137) S. Konzil v. Salzburg v. J. 1274, art. XVI. „*De vagis Scholaribus*", Hartzheim *Concilia Germaniae* III, 642. Ferner Lappenberg i. d. *Ver. f. hamburgische Geschichte*, 1. Bd. S. 133.



bringen, nicht vom fahrenden Volk anderen Schlags erhalten, sondern diese wäre eben auf ihre Vorbildung durch die Geistlichen in den Klosterschulen zurückzuführen. Verdankte also das geistliche Drama seine komischen Szenen auch wirklich den Goliarden, so verdanken diese wiederum ihre dramatische Tätigkeit erst der Anregung, die sie in ihrer Jugend empfingen. Ja, selbst wenn es gelänge, dramatische Produkte der Spielleute, die nach dem 10. Jahrhundert entstanden wären, aufzufinden, so müsste man annehmen, dass sie diese Form von künstlerischer Betätigung von den Goliarden überkommen hätten; denn früher und aus eigner Kraft stand ihnen, wie nachgewiesen, dramatische Tätigkeit nicht zu, aber in jenem Jahrhundert ist wahrscheinlich die Vermischung der clerici vagantes mit den Spielleuten vor sich gegangen [138]). Müssen aber die echten Goliarden und die Spielleute von der Beteiligung am geistlichen Stück vollkommen ausgeschaltet werden, so führen uns gleichfalls wieder die ersten Spuren des Possenhaften in die Klosterschulen zurück. Somit sind denn auf jeden Fall die Anfänge der Aus- und Umgestaltung des religiösen Dramas in den Refektorien der Klöster zu suchen. Die Kleriker sind es ausschliesslich, die man als Schöpfer des dramatischen Sinnes, der dem ganzen früheren Mittelalter fehlte, sowohl für das geistliche als für das komische Drama anerkennen muss. Durch diese Feststellung ist auch die Unwahrscheinlichkeit beseitigt, dass das komische Drama dem ernsten vorausgegangen sei, welche doch jedenfalls dann angenommen werden muss, wenn man die Spielleute das neuere Drama verursachen lässt, obwohl sie, aus innern wie aus historischen Gründen, eine Unmöglichkeit ist.

Schliesslich muss es auch noch auffallen, dass nach dem Übergang der kirchlichen Spiele von den Geistlichen auf die Laien nicht die Spielleute dieses Erbe übernehmen, sondern die Bürger. Hätte das wohl sein können, wenn jene früher bereits neben den Klerikern daran Anteil gehabt hätten? Kann man es für möglich halten, dass die Spielleute eine Kunst, eben als sie sich aus den Anfängen heraus entwickelt hatte und allenthalben günstige Aufnahme fand, den Bürgern überliessen und eine günstige Quelle für ihre Einnahmen preisgaben? Wäre es nicht auch auffallend, wenn gerade in jener Zeit, wo die Standes- und Zunftinteressen der einzelnen Kreise bis zur Lächerlichkeit ausgebildet waren, die ehrbaren Bürger, die hauptsächlich zunftmässig als Vertreter der neuen Kunst auf den Plan traten, mit dem unehrlichen, fahrenden Volk sich zum Zweck des Spieles in Gemeinschaftlich-

138) Scherer a. O. S. 16.

keit eingelassen hätten? Dagegen zwischen den Klerikern und den Bürgern ist der Übergang unbedenklich.

Die Spielleute sind also vom geistlichen Drama ausgeschlossen und somit vom Drama überhaupt. Einen ursächlichen Zusammenhang haben sie weder mit dem ernsten noch dem heiteren Spiel. Gleichwohl sind sie nicht ganz ohne Einfluss geblieben. Doch der war von ganz anderer Art. Sie überlieferten nämlich die Schauspielkunst, die Kunst der Mimik, welche das ganze Mittelalter bis zur Entstehung des Dramas hauptsächlich Eigentum derjenigen Spielleute war, welche wir als Deklamatoren und komische Nachahmer kennen lernten. Aus dieser Kunst allein konnte sich aber nie der dramatische Sinn entwickeln. Das Drama war ja auch seinerzeit im alten Rom trotz des Fortlebens der Schauspielkunst untergegangen, trotz ihres Fortlebens war es Jahrhunderte lang in einem todähnlichen Schlafe gelegen; unabhängig von ihr war es aber auch wieder in den kirchlichen Mysterien zum Leben erweckt worden. — Ausserdem gab die Spielmannsdichtung wohl auch einzelne Züge, ganze Charaktere und Stoffe zur Verwendung in der neuen Kunstform. Auch hat man sich gewiss ihre Erfahrungen in der Ausstattung des Schauplatzes und der Personen nutzbar gemacht. Aber dieser Einfluss liegt auf einem ganz andern Gebiete, als wo man immer einen Einfluss suchte.

Wir sind am Schlusse unserer Ausführungen. Darin wurde gezeigt, dass das neuere komische Drama mit dem Mimus der alten Römer nicht in Verbindung stehen kann; denn der Mimus als dramatische Kunstgattung ging bereits früher verloren; dass das komische Drama mit einer von den Spielleuten das ganze Mittelalter hindurch getriebenen (bisher immer postulierten) dramatischen Kunstübung ganz und gar nichts gemein haben kann, denn die Spielleute waren nicht dramatisch tätig; dass endlich das neuere komische Drama, angeregt durch die ohne alle Abhängigkeit entstandenen geistlichen Spiele, in den Klöstern entstand und von da an das religiöse Drama übermittelt wurde, von dem es sich dann als selbständige Kunstart ablöste und weiter entwickelte. Und mit der nochmaligen Betonung dieses ihres Ergebnisses beschliessen wir unsere Abhandlung.

Molières Subjektivismus.

H. Schneegans zur Erwiderung.*)

Von

Ph. Aug. Becker.

Die Zeit dürfte jetzt vorüber sein, wo man mit dem Schein der Wissenschaftlichkeit sich vermass, Molières Biographie aus seinen Werken zu ergänzen. Wir werden uns nicht nach ihr zurücksehnen. Denn wahrlich lange genug hat man die Spürjagd nach persönlichen Andeutungen und durchsichtigen Bekenntnissen in den Lustspielen des grossen Komikers als eine Art Sport betrieben und auf Grund der zweifelhaften Funde sein Leben mit einem engmaschigen Romangeflecht umwoben, worin kühne Auslegungen und eilige Konjekturen dreist ihre Fäden durch einander schränkten. Wenn auch voraussichtlich das verwegene Spiel nie gänzlich aufhören wird, so erheben sich doch mehr und mehr gewichtige Stimmen gegen diesen Unfug, der nicht nur die Lebensgeschichte Molières fälscht, sondern auch seinen Meisterwerken einen verdrehten Sinn unterschiebt, unbekümmert um die Einheitlichkeit der Konzeption und die hehre Objektivität des Dichters. Ist nun aber damit auch schon gesagt, dass Molières poetisches Wirken keinesfalls unter direktem Einfluss seiner persönlichen inneren und äusseren Erlebnisse steht, dass er niemals durch momentane Eindrücke und

1) Heinrich Schneegans, *Molières Subjektivismus. Zeitschr. f. vgl. Literaturgeschichte* XV, 407—22: eine Entgegnung auf die Einwendungen, die K. Vossler *(Arch. f. d. Stud. der neueren Spr. u. Lit. CVIII*, 461*)* und ich *(Literaturblatt f. germ. u. röm. Phil.* XXII, 68) bei Besprechung seines gehaltvollen und glänzend geschriebenen „*Molière*" *(Geisteshelden* 42) erhoben hatten. Vgl. auch Eug. Kigal, *La Comédie de Molière. L'homme dans l'oeuvre. Rev. d'hist. litt. de la France* XI.

Stimmungen zu gewissen Stoffen geführt und in ihrer Behandlung mitbestimmt wurde?

So gefasst, tritt allerdings die Frage mit einem Schein von Berechtigung auf; denn es wird niemanden einfallen, in Molières dramatischen Schöpfungen — bei aller Objektivität der Gestaltung, bei aller Abgeklärtheit der darin sich kundgebenden Vernunft — die warme menschliche Teilnahme des Dichters an den von ihm aufgeworfenen Problemen zu bestreiten, noch wird jemand leugnen, dass er den von ihm geschaffenen Gestalten etwas von seiner eigenen Gemütsart eingehaucht hat. Sofern aber die These verfochten wird, dass für Molière — infolge seiner subjektiven, leicht erregbaren, heissblütigen Natur, die sich alles, was ihr begegnete, gleich zu Herzen nahm, — das zufällige Erlebnis und die damit zusammenhängende Stimmung bei der Wahl der Stoffe und der Art ihrer Behandlung wo nicht die erste, so doch eine massgebende Rolle spielte, wenn man gewissermassen in den äusseren Umständen eines Menschen- und Seelenlebens den leitenden Faden seiner poetischen Inspiration gefunden zu haben glaubt, so ergibt sich eine Betrachtungsweise, die meines Erachtens illusorisch und unfruchtbar ist: illusorisch, weil sie mit ungenügenden und unzuverlässigen Daten operiert, und unfruchtbar, weil sie Gefahr läuft, über einer Nebensache die wesentlichen, ausschlaggebenden Faktoren von Molières künstlerischer Eingebung zu vernachlässigen oder nicht nach Gebühr zu werten.

Diess möchte ich versuchen darzutun.

Wir könnten gleich mit dem auffälligen Umstande anheben, dass Molière erst so spät den Beruf zum Schriftsteller in sich keimen fühlte und erst nach einer Reihe unselbständiger Versuche seinen eigenen Weg fand: was gewiss nicht dafür spricht, dass ein unmittelbarer innerer Drang ihn nötigte, die täglichen Erlebnisse in poetische Schöpfungen umzusetzen. In wie mancher eigentümlichen Lage hatte er sich schon befunden, ohne dass sie sich ihm zum dramatischen Problem verkörperte! Wer nun aber bis zu seinem vierzigsten Lebensjahr nichts von sich selber zu sagen hatte, soll uns dann in seinen späteren Werken gleichsam ein Tagebuch geliefert haben, in dem wir nachblätternd den Niederschlag seiner täglichen Freuden, seiner täglichen Sorgen wiederfinden?

Um jedoch nur die greifbaren Momente herauszuheben, wenden wir uns gleich der Epoche der reifen Schöpfungen zu und verzeichnen hier zunächst die Tatsache, dass zu jener Zeit, wo er sich „vermutlich“ schon mit Heiratsplänen trug und „wahrscheinlich“ schon ein Auge auf Armande Béjart geworfen hatte, das Problem der Ehe ihn auch künstlerisch be-

schäftigt, indem er die Frage der freien Bewegung der jungen Frau in der Gesellschaft und ihrer unverkürzten Teilnahme an Unterhaltungen und Zerstreuungen und bald darauf auch die Frage nach dem Recht des Mädchens, sein Lebensglück dem Zug seines Herzens gemäss zu bestimmen, auf das Tapet bringt. Ostern 1661 verlangte und erhielt Molière bekanntlich von der Truppe zweifachen Anteil am Ertrag der Vorstellungen zugesagt, „für sich oder für seine Frau, falls er heiratete"; am 24. Juni wurde die *Schule der Ehemänner* gegeben; am 20. Februar 1662 schloss er seine Ehe mit Armande; am 26. Dezember erfolgte die erste Aufführung der *„Frauenschule"*. Hier scheinen die Zahlen einen festen Anhalt zu bieten, und fraglos ist eine gewisse Analogie der Situation zwischen Leben und Dichtung vorhanden. Die Gedanken an die Zukunft, die Molière in seinem Innersten bewegten, entsprechen einigermassen denen, die er für die Bühne entwickelte, und umgekehrt musste das Thema, das er bearbeitete, ihn unausgesetzt zum Nachdenken über den in ihm gereiften Vorsatz veranlassen. Dadurch gewann das Problem für ihn einen besonderen Ernst; seine Gedanken empfingen, wie es zu geschehen pflegt, durch das Mitschwingen intimer Gefühle jene höhere Weihe, die das Schaffen beflügelt; und dies trug gewiss dazu bei, dass er seine bisherigen Leistungen übertraf, wenn auch der ausgelassene Scherz des Tones in den beiden Stücken keine feierlichere Empfindung zur Geltung kommen lässt. In diesem Sinne erkenne ich gern ein persönliches Gefühlsmoment bei Molière an. Sind aber darum die Heiratsgedanken und was damit zusammenhängt auch tatsächlich die nächste Ursache, die ihm gerade diese Probleme zur Bühnenbehandlung nahe legte? Dürfen wir deshalb annehmen, dass er seinen geheimsten Gedanken, seinen verschwiegensten Sorgen und Befürchtungen durch den Mund der Spieler Ausdruck verlieh? Oder lässt sich etwa nachweisen, dass er jene kleinen Details, die so viel zum Schein der Lebenstreue beitragen, seiner eigenen Situation gemäss gestaltete? Mit anderen Worten, ist Molière eine subjektive Dichternatur in dem Sinne, dass er sich die jüngsten Erfahrungen seines Lebens, die gegenwärtigen übermächtigen Eindrücke und Gemüterschütterungen gestaltend, dichtend vom Herzen schaffen musste? Sehen wir hier genauer zu!

Beim ersten Stück, der *Schule der Ehemänner*, soll Molière, wie behauptet wird, sich Gedanken gemacht haben, über das Missverhältnis zwischen ihm und Armande, er bald vierzig, sie kaum zwanzig Jahre alt (Schn. l. c. 411). Ein ähnlicher Altersunterschied besteht nämlich zwischen Sganarelle und seinem Mündel; allein es ist leicht zu sehen, dass dieser Umstand keineswegs das wesentliche Moment des Stückes ist, sondern ledig-

lich einer technischen Notwendigkeit zur Veranschaulichung des Problems entspricht. Denn es handelt sich nicht darum, ob eine zwanzigjährige Frau an der Seite eines vierzigjährigen Gatten glücklich werden kann: ein Punkt, der doch schwerlich eine Erörterung auf offener Bühne verdiente. Nein, auf den Altersunterschied ist es nicht abgesehen; die aufgeworfene Frage lautet vielmehr so: ob die häusliche Abgeschiedenheit und völlige Abkehr der Frau von jeder Geselligkeit eine bessere Bürgschaft für das Glück der Ehe bietet als das freie Gewährenlassen ihrer jugendlichen Lebenslust. In diesem Grundgedanken begegnet sich das Molièresche Stück mit der von E. Martinenche (*Rev. d'hist. litt.* V, 110) herbeigezogene Komödie Mendozas *El marido hace muger y el trato muda costumbre,* wo auch gefragt wird, „ob die sanfte oder harte Behandlung der Frauen in der Ehe bessere Früchte erzielt.“ Gleich zeigt es sich aber, dass die spanische Comedia über Ausdrucksmittel verfügt, die sich das französische Lustspiel des 17. Jahrhunderts nicht zu Nutzen machen konnte. Im spanischen Stück sind die beiden Ehen bereits geschlossen, zwei gewöhnliche Ehen ohne besondere Erschwernisse; nur hält der eine Gatte eifersüchtig an der heimischen Sitte der Abgeschlossenheit der Frau fest, während der andere der seinen im Geist einer neuen Zeitrichtung freie Bewegung gönnt. Vor unseren Augen beginnt nun das plastische Spiel der Intriguen, Täuschungen und Verdächtigungen, aus dem schliesslich die Wahrheit des Grundsatzes klar erwiesen hervorgeht. Dabei schwebt unausgesetzt über den beteiligten Personen das drohende Verhängnis; denn sollte die eine oder die andere von den Frauen sich vergehen, — und man weiss, wie schon der Schein die kitzliche Mannesehre des Kastiliers reizt, — so würde keiner der beiden Männer anstehen, zur prima et ultima ratio aller betrogenen oder argwöhnischen Ehemänner im sonnigen Hispanien, zur Selbstrache, zur blutigen Vergeltung zu greifen. Dergleichen verträgt die französische Bühne nicht; weder das Spielen mit dem Ehebruch — denn es gilt ja nicht nur einen losen Scherz mit wirklichem oder vermeintlichem cocuage, — noch die tragische Sühne der Hausehre sind hier zulässig. Ausserdem verlangt aber die Beobachtung der klassischen Einheit, dass die Elemente der Krisis gewissermassen schon in der Exposition gegeben seien. Aus allen diesen Gründen dürfte Molière für sein Stück nur zwei projektierte Ehen wählen, von denen die eine zur Bestätigung der These glücklich zu Wege kommt, die andere zur Strafe im entscheidenden Augenblick vereitelt wird. Die abweichende Auffassung über das Verhalten der Frau musste sich aber schon vor Beginn der Bühnenhandlung geltend gemacht, musste schon ihre Früchte innerlich gereift haben. Dies führt mit innerer Notwendigkeit zur Voraussetzung von zwei



Mündeln, deren Erziehung den Brüdern Ariste und Sganarelle, den Vertretern der beiden in Gegensatz stehenden Anschauungen, anvertraut ist. Die Vormundschaft setzt wiederum einen gewissen Abstand des Alters voraus. Wie lächerlich nähme sich auch — bei den Sitten der Zeit und des Landes — die Zumutung eines jugendlichen Liebhabers aus, der von seiner Braut mit altklugem Philisterernst bürgerliche Häuslichkeit und Abgeschlossenheit von aller Welt verlangte! Junge Herzen können sich nur in natürlicher Liebe und spontaner Neigung begegnen; gelegentlich mögen sie ja an einander verzweifeln, sie mögen schmollen; aber niemals werden sie sich im Molière'schen Lustspiel mit derlei Ansinnen behelligen. Kurzum, wie man die Sache auch betrachtet, der Altersunterschied zwischen den beiden Brüdern und ihren Mündeln ist ein Erfordernis der theatralischen Technik, also an und für sich unumgänglich. Somit schwebt die Voraussetzung, dass Molière diesen Zug mit Rücksicht auf sich und Armande anbrachte, gänzlich in der Luft. Nur wer unbedingt will, wird zwischen den Zeilen subjektive Bedenken über disproportionierte Ehen herauslesen.[1])

Tieferen Blick in Molières Seeleninneres gestattete uns das andere, bereits nach seiner Verheiratung geschriebene Stück, die *Schule der Frauen,* wenn die Recht behalten, die in so manchen Aussprüchen Hinweise auf die bangen Sorgen sehen, die des Ehemanns Herz beklemmten (Schn. l. c. 412). Wie einen seinem Inneren sich entringenden Schmerzensschrei will man aus Arnolphes Worten (v. 1026 ff.) hören:

Quoi? jaurai dirigé son éducation
Avec tant de tendresse et de précaution,
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance,
Mon coeur aura bâti sur ses attraits naissans
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,
Afin qu' un jeune fou dont elle s'amourache
Me la vienne enlever jusque sur la moustache,
Lorsqu'elle avec moi mariée à demi?

*) Übrigens ist das Alter der Mädchen unbestimmt, sie können ganz jung aber auch annähernd majorenn sein. Sganarelles Bruder Ariste ist ***presque sexagénaire*** (v. 240) und ***son aîné d'une vingtaine d'ans*** (v. 21); schreiben wir 57 und ziehen 23 ab, so bleiben 34 Jahre für Sganarelle. Molière dürfte sich in diesem Fall, auch wieder der Bühnenerscheinung der Schauspieler angepasst haben.

Dass diese Verse aufs genaueste zu Arnolphes Lage passen, unterliegt keinem Zweifel; sie sind sogar ein trefflicher Beleg für Molières Kunst aus der Situation heraus zu dichten. Den Bezug auf ihn selber, den man darin finden will, erhalten sie erst durch die Annahme, dass er Armande erzogen und für sich erzogen habe und dass er sich schon in den ersten Monaten seiner Ehe (mild gesagt) unbehaglich fühlte.

Über die Kindheit der jüngsten Béjart erzählt uns das bekannte Pamphlet der *Fameuse Comédienne* etwa folgendes: In ihrer zartesten Jugend sei sie bei einer vornehmen Dame in Languedoc aufgewachsen und erst zur Zeit der Niederlassung der Truppe in Lyon von ihrer Mutter, Madeleine Béjart, zum Leidwesen ihrer Erzieherin zu sich beschieden worden. Damals erlebte die Béjart den Verdruss, dass Molière, ihr bisheriger Geliebter, in andere Bande geriet. Da sie ihn für sich selbst nicht wiedergewinnen konnte, fasste sie den Plan, ihn an ihre Tochter zu fesseln; er liebte die Jugend und hatte an der kindlichen Zuneigung der Kleinen zu ihm seine Freude; unermüdlich stellte sie ihm vor, welche Sicherheit ein unverdorbenes Mädchenherz bietet, das man sich entwickeln sah, dessen Stimmung man kennt, bis sie ihn für die Idee gewann; die Verwirklichung des Plans kam aber wegen des Widerstands der neuen Maitresse erst in Paris zu Stande, wo Molière etwas freier war. — In entgegengesetzter Beleuchtung zeigt uns Grimarest Molières Eheschliessung: Nachdem dieser seine Stellung bei Hof und in Paris errungen, wollte er sein Glück noch erhöhen, indem er es mit seiner Gattin teilte. Die Lust, die er an Armande als Kind empfunden, hatte sich in eine glühende Leidenschaft verwandelt. Aber Madeleine Béjart, ihre Mutter, wollte Molière als Freund behalten und nicht als Schwiegersohn annehmen; so musste die Ehe geheim geschlossen und verborgen gehalten werden, bis eines Tags der jungen Frau der Faden der Geduld riss und sie in Molières Wohnung eindrang und nicht wich, ehe er sie zur Frau bekannte. Es gab eine schreckliche Szene, doch musste die Mutter zuletzt die Vorteile dieser Versorgung für ihre Tochter einsehen.

Die beiden Erzählungen schliessen sich gegenseitig aus. Grimarests Bericht ist bereits durch die seither aufgefundenen Dokumente Lügen gestraft worden; denn die Ehe wurde nicht im geheimen geschlossen, und Madeleine Béjart, die erwiesenermassen nicht Armandes Mutter, sondern ihre ältere Schwester ist, befand sich unter den Trauzeugen. Die ganze Geschichte gehört also in das Gebiet des Romans. Die gegenteilige Darstellung des Pamphlets verdient aber ebenso wenig Zutrauen; denn sie verfolgt keinen anderen Zweck, als unter heuchlerischem Schein zu verstehen zu

geben, dass Molière tatsächlich Armandes Vater war. Man beachte nur folgende Sätze: „*Il seroit assez difficile, dans une galanterie si confuse, de dire qui en étoit le père; . . . sa mère assuroit que dans son dérèglement (si l'on en exceptoit Molière), elle n'avoit pu souffrir que des gens de qualité . . . On l'a crue fille de Molière, quoique depuis il ait été son mari . . La Béjart remarquoit que cet enfant aimoit Molière comme s'il eût été son père . . . Elle ne manquoit pas d'exagérer à Molière la satisfaction qu'il y a d'elever pour soi un enfant dont on est sûr de posséder le coeur . . . lui faisant adroitement remarquer cette joie naturelle de sa fille quand elle le voyoit enter, et son obéissance aveugle à ses volontés.*“ Blinder Gehorsam ist ja das natürliche Verhalten des Kindes gegen den Vater; und so soll uns die Neigung, die er für das Kind, das Kind für ihn verspürt, als die Stimme der Natur, *la fuerza del sangre,* erscheinen. Wir werden noch genugsam von der Glaubwürdigkeit dieser trüben Quelle zu reden haben; für den vorliegenden Fall genügt es mir, die versteckte Absicht erkannt zu haben, um die ganze Ausschmückung als verdächtig bei Seite zu schieben.

Von Grimarests Angaben blieben also jene Andeutungen über die erwachende Neigung Molières zu Armande übrig: „*Cette petite fille accoutumée avec Molière, qu'elle voyoit continuellement, l'appella son mari, dès qu'elle sçut parler; et à mesure qu'elle croissoit, ce nom déplaisoit moins à Molière . . . Il voulut remplir la passion que les charmes naissans de la fille de la Béjart avoient nourrie dans son coeur, à mesure qu'elle avoit crû . . . Molière avoit passé des amusemens que l'on se fait avec un enfant, à l'amour le plus violent qu'une maîtresse puisse inspirer.*“ Sind diese Sätze, die der folgenden Romanszene zur Vorbereitung und Einleitung dienen, als eine authentische Information hinzunehmen? oder haben wir nicht etwa, wie so manchmal in dieser unglücklichen Biographie, nur eine Umdichtung in günstigerem Sinne der Darstellung des Pamphlets vor uns? Die Mitteilungen dieses letzteren sind in ihrer Präzision recht verlockend: „*Elle a passé sa plus tendre jeunesse en Languedoc, chez une Dame d'un rang distingué dans la Province. Mais Molière, qui étoit chef de sa troupe, ayant résolu d'aller à Lyon, on retira la fille de la Béjart de chez cette Dame,* etc. Man beachte aber, dass Languedoc und Lyon die zwei bekannten Daten aus Molières Wanderleben sind, welche gerade die Vorrede von 1682 erwähnt, die später auch bei Grimarest wiederkehren, und die man sonst auch leicht in Erfahrung bringen konnte, da die Truppe von Lyon nach Paris kam und zwar unter Contis Protektorat, vor dem sie in Languedoc gespielt hatte. Mehrt sich da nicht der Verdacht, dass alles, was diese Lügenschrift über Armandes Jugend berichtet, pure Ausschmückung ist?

Dieser Verdacht wird noch durch die einzige zeitgenössische Nachricht, die wir über Molières Herzensangelegenheiten besitzen, verstärkt. Ein Brief Chapelles an Molières verrät uns nämlich, dass dieser im Frühjahr 1659 in ein jugendliches Mitglied der Truppe, Mlle. Menou, verliebt war. So lange man in dieser jungen Schauspielerin glaubte Armande erblicken zu dürfen, wurde viel Wesens aus der Nachricht gemacht; jetzt beachtet man sie kaum. Dieses nicht zu beanstandende Zeugnis schliesst aber doch aus, dass Molière damals schon Armande liebte und zur Frau auserkoren hatte. Nur späte Quellen berichten uns (30 oder 50 Jahre nach den Ereignissen) von jenem Übergang der kindlichen Neigung zur leidenschaftlichen Liebe, und zwar in einem höchst verdächtigen, ja direkt heimtückisch erlogenen oder phantastisch aufgeputzten Zusammenhang. Können wir diesen Quellen so genaue Kenntnis von Molières intimsten Angelegenheiten zutrauen? Vor allem aber, haben wir das Recht, dieselben so auszubeuten, dass wir den Kern der Erzählung verwerfen, die einleitenden Voraussetzungen hingegen festhalten, als wären sie eine Nachricht von selbständigem Wert? Ich glaube nicht. Denn an sich ist es nicht gerade wahrscheinlich, dass Armande bei der Truppe aufwuchs. Vielleicht erhielt sie auch ihre Erziehung in einem Kloster, wie später ihre Tochter, und verliess es erst in heiratsfähigem Alter, so dass sie möglicherweise erst als aufgeblühte Jungfrau vor Molière trat, meinetwegen als dieser noch über den Verlust der kleinen Menou trauerte; — doch ich will einen Roman nicht durch den anderen ersetzen.

Fällt aber die Voraussetzung weg, dass Molière Armande schon seit ihrer Kindheit kannte und liebte, so wird es auch ungewiss, ob er Ostern 1661, als er sich den doppelten Anteil zusichern liess, bereits an die Ehe mit ihr dachte. Denn diese Form der Bevorzugung eines Bühnenmitgliedes wird wohl nichts neues gewesen sein. Sollte sie sich etwa für Paris nicht nachweisen lassen, so kann man doch annehmen, dass sie bei Provinztruppen mit verantwortlichen Führern Anwendung fand. In diesem Falle wird dann die Formel „für die Frau", die sehr nach einer juridischen Klausel klingt, den Zweck gehabt haben, den einen Gewinnanteil vor gerichtlicher Beschlagnahme zu schützen. In meinen Augen ist es mithin keineswegs eine ausgemachte Sache, dass Molière zur Zeit, wo er die *Ecole des maris* schrieb, bereits seine Verlobung mit Armande Béjart im Sinne hatte. Noch weniger aber bin ich gesonnen, die Analogie zwischen der *Ecole des femmes* und des Dichters eigener Situation als eine erwiesene Tatsache hinzunehmen; dazu sind mir die Quellen, die uns seine frühe Neigung zu



Armande und seine Mitwirkung an ihrer Erziehung berichten, zu spät, zu unsicher und zu trüb. Und hierbei sehe ich ganz davon ab, dass es mir innerlich widerstrebt, zu glauben, dass Molière als jung verheirateter und anscheinend glücklicher, aber (wie man will) übler Nachrede und geheimnisvollem Zischeln gegenüber nicht mehr ganz probehaltiger Ehegatte — und wohl gemerkt, nicht als Mann einer Schauspielerin, denn Armande war noch nicht aufgetreten, — jeden Abend vor dem Chor der Lachlustigen so verfängliche Geständnisse zum Besten gab. Einen solchen Mangel an Zartgefühl und männlichem Stolz kann ich ihm nicht zumuten. Denn, dass er seinen intimsten Besorgnissen in Versen wie den oben angeführten Ausdruck gegeben, bevor er noch im eigenen Herzen klar gesehen und ohne die Tragweite der Worte herauszufühlen, das wäre ein gar rätselhafter psychologischer Vorgang. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, dass der Scherz, mit dem Molière sich von seiner Frau im *Impromptu de Versailles* auf seine Brüskerie antworten lässt, das Gefühl vollster Sicherheit seinerseits bekundet (Larroumet); dies dürfte denen zu denken geben, die in dem früheren Stück den Ausdruck beklommener Angst- und Schmerzgefühle finden.

Der wichtigste Zeuge in der Streitfrage über Molières Subjektivismus ist der *Misanthrope*. Denn nirgends hat Molière tiefere persönliche Klänge vernehmen lassen, nirgends hat er sein Inneres wahrhafter dargestellt als in diesem Stück. Er persönlich tritt hier mit seiner Zeit in die Schranken; jene leidenschaftliche Empörung gegen die Unaufrichtigkeit in jeder Gestalt wallt auf aus den Tiefen seiner Seele; sein eigenes Herz, die spezifische Form seiner Empfindungsfähigkeit entblösst er uns in jenem schmerzhaften Zwiespalt einer in ihrem Gegenstand sich getäuscht sehenden Liebe; der Zustand der Gereiztheit, in dem Alceste sich befindet, es ist Molières Stimmung während des Kampfes um den *Tartuffe*, wie uns dies H. Suchier unlängst (*Deutsche Rundschau* XXVIII, 376) recht ansprechend vorgeführt hat. Wie gewiss aber auch eine momentane Gemütslage sich hier künstlerisch verewigt, wie viel persönliches sich in dieser „Studie über sein eigenes Lebens- und Liebesschicksal", verobjektiviert (vgl. H. Morf, *Deutsche Rundschau* XXIV, 284), von „handgreiflicher Porträtwahrheit" ist dennoch keine Rede. Vor allem stelle ich entschieden in Zweifel, dass der Dichter im peinlichen Gegensatz zwischen Alceste und Célimène seine eigenen häuslichen Verhältnisse zur Darstellung bringen, seinen augenblicklichen Sorgen und Seelenqualen Ausdruck verleihen wollte.

Um uns hier Klarheit zu schaffen, wird es nötig sein, ernstlich zu prüfen, was überhaupt an der Überlieferung von Molières Ehemissständen

wahres ist. Bekanntlich hat zu seinen Lebzeiten keine einzige Stimme sich erhoben, um ihn oder seine Frau zu verdächtigen, mit Ausnahme der Vorwürfe, zu denen die irrige Annahme, Armande sei Madeleine Béjarts Tochter, den Anlass gab, und die bis zu der Anschuldigung gingen, Molière habe sein eigenes Kind geheiratet. Wohl scherzen seine Gegner über die Gefahren, die jeder Ehemann läuft und gegen die er ebensowenig gefeit sei wie andere: einfache Retorsion ohne Tragweite der bei Molière so häufig widerkehrenden Witze über betrogene Ehemänner. Befragt man hingegen die zahlreichen Memoirenwerke, die Privatkorrespondenzen, die Anekdoten und Spottliedersammlungen der Zeit, so wird man das Molièresche Ehepaar nirgends auch nur mit einem Worte erwähnt finden. Nirgends ist von einer Unverträglichkeit der beiden Gatten oder von einer Untreue der Frau die Rede. In der authentischen histoire secrète des 17. Jahrhunderts kommt ihr Name überhaupt nicht vor. Erst nach Molières Tod werden andere Stimmen laut. Ohne eigene Schuld wurde Armande 1675 in eine unangenehme Geschichte verwickelt, weil der Grenobler Parlamentspräsident Lescot sich durch eine verwegene Kupplerin und eine der Schauspielerin täuschend ähnliche Hochstaplerin hatte irreführen und ausbeuten lassen. Das Jahr darauf liess ein gewisser Guichard, intendant des bâtimens de Monsieur, eine Denkschrift drucken, in der er sie und alle übrigen, die als Belastungszeugen gegen ihn verhört worden waren, auf das roheste verunglimpfte: vor, während und nach ihrer Ehe habe sie unausgesetzt den gleichen liederlichen Lebenswandel geführt, *„et cette femme de tous les autres hommes n'a jamais voulu résister qu'à un seul homme, qui estoit son père et son mary;"* ihr Verhältnis zu de Visé (einem anderen Zeugen im Guichardschen Prozess) sei ein öffentlicher Skandal, usw. Das Beste stand aber noch aus.

1688, fünfzehn Jahre nach Molières Tod, wurde seine Witwe, die 1677 mit dem Schauspieler Guérin eine zweite Ehe geschlossen hatte, in einer anonymen Flugschrift *La fameuse Comédienne* auf die unflätigste Weise angegriffen. Ihr ganzes Leben seit den ersten Jahren nach ihrer Verheiratung wurde darin als eine ununterbrochene Reihe von Ehebrüchen und Ausschweifungen dargestellt. Niemand macht sich einen Hehl daraus, dass diese giftige Schrift von der gemeinsten Bosheit und der schmutzigsten Skandalsucht eingegeben ist; da aber in solchen Fragen die verschworene Feindseligkeit und die moralische Niedertracht und Brutalität des Angriffs beim Verfasser eine genaue Kenntnis der Lebensführung seines Opfers nicht ausschliesst, kann die Glaubhaftigkeit des Berichts nicht ohne Prüfung abgelehnt werden. Andererseits ist aber auch die Möglichkeit

nicht aus dem Auge zu verlieren, dass vielleicht die ganze Schrift reine Verleumdung ist, dass also derjenige, der ihre Aussagen als wahr weitergibt, sich zum Mitschuldigen an einer schlechten Handlung macht. Denn mit der Lüge ist nicht zu paktieren.

Das erste Bedenken, das in uns aufsteigen muss und das meines Erachtens bisher zu gering angeschlagen worden ist, wird dadurch rege gemacht, dass die *Histoire de la Guérin* — wie der Nebentitel lautet — nicht als eine spontane Indiskretion in die Welt trat, sondern einem gegebenen Genre angehört, ein bestimmtes und nicht gerade das empfehlenswerteste Muster nachahmt. Bussy-Rabutin hat bekanntlich mit seiner *Histoire amoureuse des Gaules* (1665) das verderbliche Beispiel gegeben, wie man durch witzige Übertreibungen und dreiste Erfindung das Privatleben einer Frau bloslegen und bemakeln kann. Die *Fameuse Comédienne* ist nun weiter nichts als ein Zusatzkapitel zur *Histoire amoureuse* aus fremder Feder. Ton, Inhalt, Stoff und Erzählungsweise (man sehe z. B. die Briefchen) sind durch dieses Vorbild gegeben, mit der Massgabe natürlich, dass hier eine isolierte Biographie geboten wird, während sich dort die Fäden kunstvoll zu einem Gesamtgemälde des galanten Hoflebens verschlingen. Mit Bussy als Führer vor Augen war es ein leichtes, jede beliebige Person zum Gegenstand eines derartigen Pasquills zu machen, auch ohne besondere Kenntnis ihres Vorlebens und selbst mit dem Bewusstsein, dass an den angeblichen Enthüllungen kein wahres Wort ist; es gehörte nur die nötige Dosis Lüsternheit und Unverfrorenheit und eine gewisse Federgewandheit dazu. Das Pamphlet gegen Molières Witwe ist also nicht auf dem Wege entstanden, dass jemand aus ihrem Privatleben Dinge erfuhr, die dem Publikum noch verborgen waren, und sich nach lang verhaltenem Hass oder in einer plötzlichen Wallung des Zorns oder Neids die Freude machte, diese Geheimnisse der skandalsüchtigen Welt auszuliefern. Das Motiv der Abfassung ist vielmehr darin zu suchen, dass ein unedler Mensch sich an den Unflätigkeiten Bussy-Rabutins delektiert hatte und es geistreich fand, sich auch einmal auf diesem Gebiet zu versuchen. Die Schlussbemerkung des Vorworts lässt erkennen, dass er sich vorbehielt, das Leben anderer Schauspielerinnen in gleicher Weise auszubeuten: „*Je suis persuadé*, heisst es, *qu'il n'y a point en France de Comédienne dont la vie ne puisse fournir autant de matière qu'il en faut pour faire de pareilles Histoires. En attendant que nous les voyions, je vous donne celle-ci . . .*“ Durch die Fortsetzung der Serie würde die Literaturgeschichte schwerlich viel gewonnen haben.

Eine vergleichende Lektüre von Bussy-Rabutins schlüpfrig verwegenen Roman und dem Libell wirkt nicht zu Gunsten des letzteren. Bussy

kennt das sündhafte Treiben der höheren Gesellschaft aus eigener Anschauung und ist wie wenige in der Skandalchronik seiner Zeit bewandert; er schöpft aus dem vollen und schildert nach dem Leben. Selbst wo er direkt verleumdet (z. B. im Kapitel über seine Cousine, Frau von Sévigné), bewahrt er in gewissem Sinne die Porträtwahrheit, und ohne dieser literarisch wie moralisch gleich gering anzuschlagenden Gattung zu viel Ehre anzutun, kann man die glänzende Verve loben, mit der er z. B. in seiner Gräfin d'Olonne die nevrosierte Buhlerin von Stand gezeichnet oder so manche würzige Schlemmerei und Schelmerei geschildert hat. Dem Verfasser der *Fameuse Comédienne* fühlt man hingegen an, dass er in der Wüste grast. Er hat keinen Stoff zu seiner Verfügung, den er mit voller Faust kneten und gestalten kann. Er kopiert und begeht die beiden Fehler, in die der Erzähler zu verfallen pflegt, der nicht aus unmittelbarer Anschauung berichtet, sondern nachahmt; er will alles zu genau wissen und macht keine Nuance zwischen dem positiv Bekannten und dem Hinzugedichteten; andererseits setzt er die Erinnerungen, die ihm selber vorschweben, auch bei anderen voraus und erwartet gewissermassen schon bei leiser Andeutung das verständnisinnige Lächeln des Lesers; so geht es ihm z. B. mit Guiche, dessen amüsante Beichte man vorher in der *Histoire amoureuse* nachlesen muss, um zu verstehen, welche Wirkung der Verfasser des Pamphlets mit Nennung dieses Namens eigentlich erzielen wollte. Im übrigen schreibt er mit so blindem Hass und lässt die Absicht, sein Opfer um jeden Preis verächtlich zu machen, so unverhüllt durchblicken, dass dies allein genügt, um Argwohn hervorzurufen.

Noch misslicher als der Gesamteindruck gestaltet sich indessen das Ergebnis einer ins einzelne gehenden Prüfung. Gleich das erste Abenteuer, das mit der Aufführung der *Princesse d'Elide* in Chambord in Zusammenhang gebracht ist und den abbé de Richelieu und die Grafen Guiche und Lauzun zu Helden hat, ist unstreitig erlogen. Denn Richelieu war im Mai 1664 höchstwahrscheinlich unterwegs nach Ungarn, Guiche befand sich in Polen, und Lauzun, der damals der Prinzessin von Monaco (Guiches Schwester) huldigte, scheint den Festen der verzauberten Insel in Versailles — um diese handelt es sich eigentlich — nicht beigewohnt zu haben, sonst fände sich sein Name in den Festberichten wohl gelegentlich erwähnt. Die drei Intrigen stehen und fallen aber mit dem Rahmen, in dem sie geboten werden, da nichts billiger ist, als drei solche Namen zu nennen. Gegenstandslos ist auch die Anschuldigung der Chateauneuf, der Frau des späteren Schliessers am Guénégaud-Theater, als habe sie sich zur Vermittlerin der weiteren Ausschweifungen der Molière hergegeben. Somit schwebt auch

die an diese Vorfälle angereihte Erzählung von den Auseinandersetzungen zwischen Molière und seiner Frau in der Luft; denn die Unterhaltung mit Chapelle, in der Molière sein volles Herz ergiesst, kann nicht als Beweisstück gelten; wer sollte das einsame Gespräch belauscht haben? oder was rechtfertigt die Annahme, dem Pamphletisten sei eine Niederschrift des Gesprächs durch Chapelle oder gar ein Brief Molières zu Gebote gestanden? So bleibt ausser einigen dahingeworfenen Namen (abbé de Lavau, ein Leutnant der Leibgarde) für Molières Lebzeiten nur die umständliche Erzählung von Armandes Verhältnis mit Baron, einem 16jährigen Bürschchen, aus Anlass ihres Zusammenspielens in *Psyché* übrig, wofür sich bis jetzt nur wenige Gläubige gefunden haben. Dass nach seinem Tode Du Boulay (der Neffe dritten Grads des Kanzlers Nic. Brûlart de Sillery) sich um seine Witwe bemühte, weiss wiederum kein Zeitgenosse, obwohl Du Boulay durch seine Flucht mit der Marquise von Courcelles (1675, s. deren Memoiren) von sich reden machte. Der Hinweis auf Aubry, Armandes eigenen Schwager, braucht in seiner Perfidie nicht näher beleuchtet zu werden; und das Gerede, als hätte die Ehe mit Guérin aus Anstandsgründen beschleunigt werden müssen, ist aktenmässig als durchaus nichtig erwiesen. Das ganze luftige Lügensystem zerrinnt also in nichts; denn der einzige auch anderweitig bezeugte Vorfall, die Irreführung des Grenobler Parlamentspräsidenten durch zwei Schwindlerinnen, gereicht Molières Witwe in keiner Weise zum Vorwurf.

Bei diesem Sachverhalt pflegt man denn auch in ernsten Biographien alle Einzelheiten von Armandes angeblichen Untreuen ohne weiteres preiszugeben und hält nur an der Entfremdung der beiden Gatten als an einer gesicherten Tatsache fest. Für diese findet man auch mancherlei Bestätigung. So beruft man sich darauf, dass Armande in Auteuil kein Zimmer und kein Bett hatte (Schn. l. c. 415), was nicht ganz stimmt; denn die Mobiliar-Inventare, auf die man sich stützt, zeigen deutlich, dass das Molière'sche Ehepaar das französische Einbettsystem befolgte, und zum Landaufenthalt in so geringer Entfernung von der Stadt genügt doch für eine Familie von drei Leuten eine Wohnung mit Küche, Speisezimmer, Schlafzimmer und Alkoven, selbst wenn das Töchterchen nicht schon im Internat war.[1]) — Von grösserer Tragweite erscheint auf den ersten Blick die Bemerkung, dass Molière in den Jahren nach dem *Misanthrope* keine

*) Vgl. Soulié, *Recherches* p. 284 Art. 1 und p. 284, 4. u. 8. item. Naturgemäss gehörte der Frau speziell der Teil der Wohnung, wo das Ehebett stand; in Paris bewohnte demnach Armande wahrscheinlich das Zimmer, wo sich das auf



oder nur kleinere Rollen für seine Frau schrieb (Schn. l. c. 415); doch hält auch dieses Argument vor einer genaueren Prüfung nicht stand. Armandes intensivere Bühnentätigkeit beginnt im Gegenteil erst in diesen Jahren. Vorher hat sie nur in den beiden Einaktern, der *Critique de l'école des femmes* und dem *Impromptu de Versailles, mitgespielt, dann in der Princesse d'Elide* (1664) einen schönen Erfolg errungen und vielleicht im kurzlebigen *Festin de Pierre* eines der Bauernmädchen gegeben. Zu grösseren Leistungen liessen es die beiden Schwangerschaften nicht kommen. Von 1666 an werden hingegen ganz andere Anforderungen an sie gestellt. Zuerst verkörperte sie die Kokette Célimène im *Misanthrope* (Sommer 1666) in unvergleichlicher Weise; gleich darauf spielte sie als Lucile im *Médicin malgré lui;* dass sie in *Mélicerte* (Winter 1666/67) keine Verwendung fand, ist nicht erwiesen. Ostern 1667, als die Duparc die Truppe verliess, musste Armande einen Teil ihrer Rollen übernehmen und nach und nach *Dépit amoureux, Cocu imaginaire* und *Ecole des maris* einstudieren; im August wurde der *Tartuffe* (leider nur einmal) gegeben; im *Sicilien* (Juni 1667) und dem 1668 wieder aufgenommenen *Mariage forcé* erhielt sie Nebenrollen, die zu einigem Kostümaufwand Gelegenheit gaben. In *Georges Dandin* (Sommer 1668) trat sie dann als Angélique, im *Avare* (Herbst 1668) vermutlich als Marianne auf. 1669 wurde der *Tartuffe* freigegeben, in dem sie als Elmire glänzte. Ob ihr in *Monsieur de Pourceaugnac* (Herbst 1669) und den *Amants magnifiques* (Frühjahr 1670) eine Rolle erteilt wurde, steht nicht fest; sicher spielte sie aber im *Bourgeois gentilhomme* (Herbst 1670) und in *Psyché* (Frühjahr 1671) u. s. w. Über eine Vernachlässigung ihrer Talente als Schauspielerin konnte sich Molières Frau in diesen Jahren wahrhaftig nicht beschweren, umsoweniger als ihr gewiss auch in den von der Truppe aufgeführten Lust- und Trauerspielen fremder Autoren bald grössere bald kleinere Aufgaben zugemessen wurden. Gerade in den Jahren 1666—68 war sie hinreichend bebürdet, um nicht noch mehr belastet zu werden, zumal ihre Kraft für den bald frei werdenden *Tartuffe* reserviert werden musste. Hingegen hatte Molière allen Grund auch für die de Brie einige gute Rollen zu schreiben, um dieses treue Mitglied noch fester an die Truppe zu fesseln; denn der Austritt der Duparc war eine ernste Warnung für ihn in dieser Hinsicht.

Noch bleibt uns aber das gewichtigste Beweisstück, die wiederholte

---

2000 Lire geschätzte Himmelbett befand, und das daranstossende (l. c. p. 271 f. u. p. 272), während Molière die Zimmer p. 267—69 für sich benutzte, wo auch die Bibliothek war.

Übereinstimmung Grimarests mit den Angaben der *Fameuse Comédienne* in Erwägung zu ziehen. Grimarests hatte Kenntnis von unserem Pamphlet und beurteilte es nach Verdienst; er fand es befremdlich und bedauerlich, dass selbst Bayle in seinem *Dictionnaire historique et critique* diesem *indigne et mauvais roman* Gehör lieh. Um so bedeutsamer scheint es danach, wenn er trotzdem in wesentlichen Punkten mit dem Libellisten zusammentrifft. Natürlich erzählt er nirgends das Gleiche wie dieser und sein Urteil über Molières Frau lautet gerade entgegengesetzt; bei genauem Zusehen erkennt man aber leicht, dass die Elemente, aus denen beide Berichte sich aufbauen, eine überraschende Ähnlichkeit zeigen. Wir sahen bereits, dass beide die frühe Neigung Molières für Armande voraussetzen, nur kommt die Ehe im Pamphlet durch eine Intrige Madeleine Béjarts zu stande, bei Grimarest wird sie gegen deren Willen im geheimen geschlossen. In beiden Erzählungen beginnt Molières Missgeschick kurz nach der Verheiratung (*Celle-ci ne fut pas plutôt Mlle. de Molière, qu'elle crust être au rang d'une duchesse; et elle ne se fut pas donée en spectacle à la comédie, que le courtisan désoccupé lui en conta.* Gr. — *La fortune de Molecère attira plus d'amants à sa femme que ce mérite prétendu qui la depuis rendue si fière et si hautaine, et il n'y avoit personne à la Cour qui ne se fît une affaire d'en avoir des faveurs.* *F. C.*); nur hat das Libell wirkliche Fehltritte zu erzählen, während Grimarest nur eifersüchtige Einbildung seitens Molière annimmt. Hier wie dort führen die Zwistigkeiten und die spröde Abweisung ihrerseits zu mehr oder minder resignierter Gleichgiltigkeit und freiwilliger Trennung (*Ainsi Molière, après avoir essuyé beaucoup de froideurs et de dissensions domestiques, fit son possible pour se renfermer dans son travail et dans ses amis, sans se mettre en peine de la conduite de sa femme.* Gr. — *Elle conçut dès ce moment une aversion terrible pour son mari, et lorsqu'il vouloit se servir des privilèges qui lui étoient dus légitimement, elle le traitoit avec le dernier mépris. Enfin elle porta les choses à une telle extrémité que, sans arrêt du Parlement, ils demeurèrent d'accord qu'ils n'auroient plus d'habitude ensemble.* *F. C.*); dabei erscheint Molière als ein Mann ohne Temperament (*ses assiduités n'étoient pas trop fatigantes pour une femme.* Gr. — *la tendresse que l'étude avoit assoupie.* *F. C.*). Bei Grimarest wie im Pamphlet werden die traurigen häuslichen Zustände klar genug zu Molières Freundschaft mit Baron in Beziehung gebracht (*L'esprit de ces deux femmes étoit tellement oposé à celui de Molière qu' à moins de s'asujetir à leur humeur, il ne devoit pas compter de jouir d'aucuns moments agréables avec elles. Le bien que Molière faisoit à Baron deplaisoit à sa femme, etc.* Gr. — *La Molière étoit née pour faire enrager son mari. Tan-*

qu'elle avoit demeuré avec lui, elle avoit haï Baron. F. C.). In beiden Darstellungen hat die Schauspielerin de Brie eine wichtige Rolle, hier als alte Maitresse, dort als Trösterin (*Il avoit assez de penchant pour le sexe; la de . . . . l'amusoit quand il ne travailloit pas.* Gr. — *il avoit toujours conservé des liaisons particulières avec la de Brie, qui demeuroit dans leur maison, et qui n'en étoit point sortie depuis leur mariage. F. C.*). Auch das Gespräch mit Chapelle, in dem Molière seinem gepressten Herzen Luft macht, findet sein Gegenstück bei Grimarest in einem anderen mit Rohault, das auch wieder unsichtbare Zeugen belauscht haben. Zum Schluss laufen beide Erzählungen in eine Schilderung von Molières Ende aus, das bei Grimarest mit der endlich erfolgten Versöhnung der beiden Gatten in kausalen Konnex gebracht wird.

In diesem ganzen auf Molières Privatleben bezüglichen Teil, der genau genommen der eigentliche originale Beitrag Grimarests zu dessen Lebensgeschichte ist, bietet demnach die *Vie de M. de Molière* nichts, das in der *Histoire de la Guérin* nicht seine Entsprechung fände. Mögen die Details noch so verschieden sein und die Beurteilung sich geradezu widersprechen: was den organischen Aufbau der Erzählung betrifft, liegt beiden Berichten ein und dasselbe Schema zu Grunde.[1]) Man könnte aber nicht behaupten, dass dieser Erzählungsrahmen sich dem Lebensbeschreiber Molières gewissermassen von selber aufdrängt; denn kein Kundiger wird das gelten lassen, dass das Pamphlet und Grimarest uns den ganzen, uns den wahren Molière geben. Noch heute müht sich die Forschung damit ab, ihre Angaben chronologisch einzuordnen und mit den sonst bekannt gewordenen Tatsachen in Harmonie zu bringen. Es ist also nicht von vornherein wahrscheinlich, dass zwei von einander unabhängige Beobachter Molières Leben gerade nur so und nicht anders sehen mussten, das zwei verschiedene Menschen, die ihm persönlich nahe getreten, gerade nur diese fünf oder sechs Gesichtspunkte aufgefasst und sich zu eigen gemacht hätten. So inhaltsarm war Molières Leben ganz sicher nicht. Wir könnten nun annehmen, dass Grimarests Gewährsmann seine Aussagen im Anschluss an das Libell machte, indem er dessen Text sozusagen mit Randglossen begleitete, um die als lügenhaft erkannten Angaben dieser Schmähschrift richtig zu stellen. Wir können aber auch einen Schritt weiter gehen und

1) Dass dies keine Illusion unsererseits ist, kann man aus den Versuchen ersehen, die gemacht wurden, um aus der Vergleichung beider Texte die Wahrheit für die Biographie herauszubringen. Vgl. z. B. P. Mesuards *Notice biographique* in den *Oeuvres de Molière (Grands écrivains de la France)* t. X p. 353 ss.

dem Verdacht Raum geben, dass beide Berichte auf einen Beobachter, auf einen Zeugen zurückgehen, der das eine Mal lästerte, das andere Mal biographisches Material liefern wollte und darum jeweils in verschiedenem Geist, aber beide Male unwillkürlich nach demselben Schema, nach den starr gewordenen Assoziationsreihen seiner Erinnerungen berichtete.

Allgemein geht nun die Meinung dahin, dass unser Pamphlet aus Schauspielerkreisen hervorgegangen ist und von einem Mitglied der früheren Molière'schen Truppe herrührt. Man hat an die Guyot gedacht, Guérins angebliche Geliebte; diese kam aber erst nach Molières Tod zur Gesellschaft. R. Mahrenholtz (*Arch .f. d. Stud. d. n. Spr. u. Lit.* LXXXVIII, 355ff.) hat sich sehr entschieden für die Schauspielerin de Brie und ihren Freundeskreis ausgesprochen; es hat aber seine Bedenken, einer nach 34 oder mehr Jahren ehrenvoller Bühnentätigkeit in den Ruhestand getretenen Künstlerin (sie war seit 1684 pensioniert) eine solche Schuftigkeit zuzuschreiben, in einem Alter, wo Frauen sich nicht eben ihrer Jugendsünden zu rühmen oder gar sich solche anzudichten pflegen. Halten wir weiter Umschau unter Molières Kameraden, die 1688 noch beim Métier waren und die man ihrem Charakter nach einer solchen Tat für fähig erachten kann, so tritt uns in erster Linie der Mann entgegen, dem Grimarest auch seine Informationen verdankt, Michel Baron, der Schauspieler. Als 13jähriger Knabe debutierte dieser im Winter 1666/67 in Molières Truppe, verliess sie aber wieder wegen einer Ohrfeige, die ihm Armande verabreichte (so Grimarest), kehrte dann 1670 nach Ostern zurück, nachdem er einige Jahre in der Provinz gespielt. Kaum war Molière gestorben, fiel er wieder ab und ging zum Hôtel de Bourgogne; für eine grössere, von Molière garantierte Schuld liess er dessen Witwe aufkommen. Erst die Vereinigung aller Pariser Truppen im Jahre 1680 führte ihn wieder mit Armande zusammen; 1691 trat er aber zur allgemeinen Überraschung und aus unbekannten Gründen von der Bühne zurück, um sie erst 1720 wieder zu betreten. Diese Daten zeigen uns, dass Baron von Molières Laufbahn manches wusste; sie belehren uns aber auch, dass zwischen ihm und Armande eine wahre Feindschaft bestand, die zu denken gibt. Über Barons Charakter und geckenhaften Dünkel geben uns Labruyère und Lesage glaubhaften Aufschluss.[1])

---

1) Vgl. die gut unterrichtete, aber in falschem Panegyrikuston geschriebene Monographie von Bert. Edward Young (*Michel Baron, th. fac. lettre de Grenoble*, Paris 1904) a. p. 158—64 u. passim. S. auch *Deutsche Literaturzeitung* 1904 p. 2543. Baron hat auch einen Platz in der *Histoire amoureuse des Gaules* gefunden.



Wenn wir nun das Pamphlet unter diesem neuen Gesichtspunkte betrachten, ob nämlich Baron mit einigem Recht als dessen Verfasser oder Einflüsterer angesehen werden könne, so müssen wir zunächst alles das ausscheiden, was bereits allgemein bekannt war, in erster Linie also, was die Vorrede von 1682 bietet. Heben wir von dem übrig bleibenden — nach Eliminierung aller Lügen — dasjenige heraus, das eine spezielle Kenntnis der Lebensumstände Molières bedeutet, so machen wir folgende wichtige Konstatationen: 1. In der Vorgeschichte des Romans sind die handelnden Personen Molières, Armande und Madeleine Béjart, die de Brie und die Duparc. Letztere verdient Beachtung, da sie die Truppe 1667 verliess und am 13. Dezember 1668 eines frühen Todes starb. Seltsamerweise berichtet Grimarest, dass die Duparc sich ganz besonders für den kleinen Baron interessierte, als dieser 1666 noch bei der Kindertruppe der Raisin war. — 2. Das Anekdotenmaterial des Pamphlets verteilt sich für Molières Lebzeiten auf zwei Erzählungspartien, von denen die erste sich um die Aufführung der *Princesse d'Elide* (1664) gruppiert, die andere an *Psyché* (1671) anknüpft. Zwischenhinein fallen nur unbedeutende und chronologisch gleichgiltige Begebenheiten. Die erste Liebesintrige nun, die das Pamphlet vorbringt, beginnt einige Monate vor dem Besuch der Truppe in Chambord, hier kommen die zwei anderen dazwischen, und noch vor der Rückkehr nach Paris findet zwischen den Gatten die erste Auseinandersetzung statt; die zweite ist zeitlich unbestimmt, es ist aber natürlich, sie in die nächstfolgenden Monate höchstens 1 oder 2 Jahre später anzusetzen. Sämtliche Zwischenfälle dieses ersten Zyklus fallen daher kurz vor 1666, d. h. kurz vor die Zeit, wo Baron zum ersten Mal in Molières Truppe Aufnahme fand. Es springt aber in die Augen, dass der Rahmen, in dem sich diese Vorfälle abspielen, dem Erzähler nur durch ungefähre Kunde, nicht durch Autopsie bekannt war; denn es ist nicht denkbar, dass jemand, der den Festlichkeiten der Zauberinsel beigewohnt hätte, Versailles mit Chambord hätte verwechseln können; im Gesamteindruck, den solch ein Festbild hinterlässt, ist die natürliche Szenerie, Schloss, Gärten, landschaftliche Umgebung, ein so wesentlicher Bestandteil, dass er sich nicht verwischen kann. Auch stand der Erzähler in den Jahren 1664 und 1665 nicht in intimem Verkehr mit Molière und seiner Familie, sonst fehlte ihm nicht jede Ahnung von den zwei Geburten und dem Todesfall, die den Familienkreis damals mit Freud und Leid heimsuchten; ein Hausfreund aus jenen Jahren hätte schwerlich einen so unglücklichen Zeitpunkt für seine Erfindungen ausgesucht. Nun war Baron 1664 vielleicht schon in Paris, aber erst 1666 und nur vorübergehend trat er Molière näher. — 3. Die zweite Haupterzählung des Libells fällt in die Zeit,

wo Baron wieder bei der Truppe war; er selber ist der Protagonist der Erzählung. Wollte man fragen, ob er wohl der Mann war, sich selber zum Helden einer so dreist erlogenen bonne fortune zu machen, so würde ich ohne Bedenken mit Ja antworten. Ist es aber nicht eigentümlich, dass die Erzählung erst wieder anhebt, nachdem Baron von seinem Abstecher in die Provinz zurück ist. — 4. Die Unterhaltung mit Chapelle ist an keinen bestimmten Zeitpunkt geknüpft; es kam dem Erzähler nicht darauf an, ein Datum zu geben, sondern nur Molières Herzensinnere vollständig zu enthüllen; dazu hatte er vor allem gewisse Stimmungselemente nötig, und die hat er geschickt hervorgekehrt. Typisch ist es nun wieder, dass die Chapelle-Anekdoten mit Auteuil als Hintergrund eine so grosse Rolle bei Grimarest spielen. Offenbar hatte Baron eine Reihe davon auf Lager. Chapelle, der 1686 gestorben war, konnte einen auch nicht mehr der Lüge zeihen.

So zeigt also die genaue Prüfung, dass alles Positive, das das Libell aus eigenem Vorrat über Molières Privatleben bietet, in der ungezwungensten Weise sich als Erinnerungen Barons vorstellen lässt. Sollte das nur Zufall sein und wäre das nicht ein merkwürdiger Zufall? Wenn wir uns vergegenwärtigen, welche überraschende Ähnlichkeit die Angaben Grimarests und die des Pamphlets in ihrem Grundschema aufweisen, gleichsam wie zwei verschieden ausgeführte Zeichnungen auf ein und demselben Grundgewebe, deux broderies sur un même canevas; wenn wir im Auge behalten, dass Baron, Grimarests Gewährsmann, früher Mitglied der Molière'schen Truppe, mit Molières Frau verfeindet, nach guten Zeugen wie Labruyère und Lesage ein eitler Geck und eingebildeter Prahler und nach dem Zeugnis seiner eigenen Werke ein Mensch ohne höheres moralisches Gefühl war, mit anderen Worten allen Voraussetzungen entspricht, die für den Verfasser der Schmähschrift geltend gemacht werden können, und wenn nun noch hinzukommt, dass die Erzählung des Pamphlets, chronologisch zergliedert, sich genau so aufbaut, wie er (nach den bekannten Daten seines Lebens zu urteilen) sie ausdenken konnte: gewinnt da nicht der Verdacht, dass er tatsächlich Schuld oder Mitschuld an jenem Libell trägt, mehr als nur einen Schein von Möglichkeit. Als weiteres Verdachtsmoment wird man aber noch seinen plötzlichen, unerklärten Abgang vom Theater geltend machen können. 1691, drei Jahre nach dem Erscheinen des Pamphlets, zog er sich ohne jeden erkennbaren Grund zurück, um erst 1720 — nach dem Abgang aller beteiligten Personen — wieder auf der Bildfläche zu erscheinen. Ist es nicht, als ob seine Schuld durchschaut worden wäre, ohne dass man ihn indessen hätte überführen können? als ob er selber aus einer unhaltbar gewordenen Situation die Konsequenzen gezogen hätte?



Zwei möglichen Einwänden möchte ich gleich hier begegnen. An einer Stelle des Pamphlets erscheint Baron in recht hässlicher Beleuchtung, als Gegenstand naturwidriger Umwerbung. Diese Stelle fehlt in der Ausgabe ohne Druckort und Druckjahr. Sie wird meistens auch verworfen. Manches weist in der Tat darauf hin, dass die undatierte Ausgabe den Vorzug des ursprünglicheren, weil ungeglätteren Textes hat. So lautet z. B. der vierte Satz: „*Si l'on admire dans toute les Cours du monde les pièces que cet homme illustre a donné au théâtre, sa femme a eu des amants de toutes les nations.*“ Die Antithese hat hier den Satz erzeugt; da aber dieses *de toutes les nations* in der Folge keine Bestätigung findet, hat ein Revisor eine Textverbesserung für nötig befunden und vorgenommen. Wie aber auch die Textfrage beurteilt werden mag, so hegte ich doch in keinem Fall Bedenken, sogar diese verfängliche Stelle Baron zuzuschreiben; denn die „italienischen Sitten“ gehören nun einmal zum Rüstzeug der Historie amoureuse, und wenn ein Mensch für Schmutz solche Sympathie zeigt, warum sollte er sich schliesslich nicht selber im Übermut hineinwälzen? Gerade die Varianten lassen übrigens vermuten, dass das Pamphlet längere Zeit handschriftlich umlief, bevor es unter die Presse kam; möglicherweise war es überhaupt nicht für die Öffentlichkeit bestimmt und hätte in der ausgelassenen Gesellschaft, in der und für die es geschrieben wurde, verbleiben sollen. — Ein anderes Bedenken legt die Guichard'sche Denkschrift von 1676 nahe; in dieser wird nämlich behauptet, Armande habe sich nie gegen einen anderen Mann als einzig nur gegen ihren Gatten widerspenstig gezeigt. Wohl richten sich diese Übertreibungen selber durch ihre Masslosigkeit; seltsam bleibt indessen die Anschuldigung doch in ihrem Einklang mit den Aussagen des Pamphlets und Grimarests. Gegen die Annahme, der Verfasser des Pamphlets habe jene Denkschrift gekannt, würde man gewiss geltend machen, dass de Visé in der *Fameuse Comédienne* fehlt; dafür kennt ihn aber Grimarest als einen *qui aimoit fort à voir la Molière.* Er war also nicht aus dem Auge verloren, sondern nur zufällig bei Seite gelassen.

Sobald aber unsere Vermutung eines intimen Zusammenhangs der *Vie de M. de Molière* und der *Histoire de la Guérin* Beifall findet, — und ich lebe dem Glauben, dass die Kritik früher oder später ihr bestätigendes Wort sprechen wird: so verliert natürlich die eine so gut wie die andere ihren ganzen Wert. Das zweigestaltige Zeugnis des einen Menschen kann sich nicht selber beglaubigen. Von aussen findet es aber keine Stütze, die es vor einem jämmerlichen Zusammenbruch bewahren könnte. Wird aber künftighin dieser doppelzüngige Zeuge abgelehnt, was wird dann noch von der ganzen Tradition über Molières häusliches Unglück übrig bleiben? Wird

man alsdann noch den *Misanthrope* als poetisches Spiegelbild einer aktuell durchlebten Wirklichkeit vorführen dürfen? Wer meinen Ausführungen gefolgt ist, wird wohl zugeben, dass hier eine erneute Prüfung am Platze ist.

In Molières Lustspielen hat man das Echo seiner Erlebnisse vernehmen wollen. Vielleicht wäre man nie auf den Gedanken gekommen, sofern nicht seine ersten Biographen ihre mangelhafte Sachkenntnis durch Anlehnung an die ihnen wohlbekannten Stücke ausgeglichen oätten. (Vgl. z. B. Molard, *Vie de Molière,* 1892 p. 180.) Gerade darum ist die Versuchung, Molières Leben aus seinen Dichtungen zu beleuchten, so naheliegend, so verlockend und anscheinend in ihren Ergebnissen so lohnend, aber im Grunde so unberechtigt und gefährlich. Es ist ja richtig, dass die Vorrede von 1682 sagt: *„il s'est joué le premier en plusieurs endroits sur des affaires de sa famille et qui regardoient ce qui se passoit dans son domestique. C'est ce que ses plus particuliers amis ont remarqué bien des fois".* Zugegeben für Szenen wie die Entlassung der Martine in den *Femmes savantes* oder die Ausforschung der kleinen Louison im *Malade imaginaire;* zugegeben auch noch für wichtigere Dinge. Aber anzunehmen, dass die angeführten Worte, die doch unter den Augen und fraglos mit Zustimmung der Witwe Molières geschrieben worden sind, soviel bedeuten sollen, dass all das häusliche Elend, der eheliche Zwist, die Unverträglichkeit, der Unfrieden der beiden Gatten sich in Arnolphes Klagen, in Alcestes Verzweiflung widerspiegeln; dass Molière und seine Frau monatelang diese trostlosen Zeichnungen aus ihrem fluchbeladene Eheleben dem Publikum selber zur Schau getragen, als Partner auf der Bühne gleichwie in ihrem freudenlosen Heim! Nein, da könnte man wirklich keine echtere „Montreurs" sich denken! Ich habe von Molières moralischem Sinn, von seiner trotz manchen derben Witzes und mancher verfänglichen Zote — immer wieder hervortretenden Achtung für die Heiligkeit aller wahren, unverfälschten menschlichen Gefühle einen zu hohen Begriff, um bei ihm einen derartigen Mangel an keuscher Scheu und Selbstachtung anzunehmen.

Doch genug der negativen Erwägungen! Vielleicht gelangen wir doch besser zur erstrebten Verständigung, wenn wir das aufgeworfene Problem von seiner positiven Seite anfassen und die nicht-subjektiven Momente in Molières Inspiration einer kurzen Betrachtung unterziehen.

Jedes Geisteswerk, bevor es zur Ausführung reift, taucht in unserer Seele als eine mehr oder weniger klare, mehr oder minder fertige Idee auf. Diese Idee, der lebendige Keim des zukünftigen Werkes, ist zumeist die Frucht einer Inspiration, d. h. das plötzlich oder allmählich in den Brennpunkt des Bewusstseins tretende Ergebnis einer oft unbeabsichtigten und ihres Zieles im Voraus nicht bewussten geistigen Arbeit, bei der alle Elemente unseres inneren Lebens sich in verschiedenem Grade beteiligen. Suchen wir nun für Molières Lustspiele die Quellen der Inspiration festzustellen, so scheinen mir hauptsächlich drei Momente in Betracht zu kommen: 1. die persönlichen Erlebnisse, 2. fremde Muster, 3. der Ideengehalt oder die Tendenz des Stückes, d. h. die ernste Frage, die den Dichter schon lange beschäftigt haben mochte, ehe er daran ging, ihr die entsprechende Gestaltung zu geben. — Welchem von diesen drei Momenten kommt nun die höhere, die ausschlaggebende Wichtigkeit zu? Hat Molière, wie behauptet wird, seine Themata unter dem Eindruck gewisser Erlebnisse gewählt? oder verdankt die erste Anregung eher seiner Lektüre und fremden Stücken? oder hat nicht vielmehr ein Problem das andere erzeugt und lassen sich nicht etwa bei ihm bestimmte Ideengänge verfolgen, die immer neue Schöpfungen ins Leben rufen? Mit anderen Worten, sind es die Elemente des Zufalls, die in Molières Inspiration vorherrschen, oder gibt sich in ihrer progressiven Betätigung eine notwendige innere Logik kund? In dieser Gestalt möchte ich die Frage fassen, natürlich unter dem Vorbehalt, den ich billiger Weise auch für die Vertreter abweichender Meinungen aufrecht halte, dass nämlich in den meisten Fällen ein vielgestaltiges Zusammenwirken von Ursachen statthaben wird; denn bei jeder psychologischen Tätigkeit ist von vornherein eine Komplikation der Motive wahrscheinlich.

Am stärksten tritt jener Charakter der Zufälligkeit hervor, wenn wir Molières Werke unter dem Gesichtspunkt der fremden Einwirkungen betrachten, die zu ihrer Entstehung geführt oder daran mitgewirkt haben. In bunter Folge greifen die verschiedensten Einflüsse — italienische Stegreifkomödie und Commedia sostenuta, Terenz, Spanier, Plautus, Anregungen aus zeitgenössischen Novellen und Romanen und dazu auch Wiederaufnahme eigener früherer Entwürfe — durch einander, ohne in der Regel eine neue Richtung, eine neue Manier zu bedingen. Gewiss liessen sich lehrreiche Kapitel über Molières Verhältnis zu den Italienern und Spaniern, zu Terenz und Plautus u. s. w. schreiben; diese blieben aber monographische Sonderstudien; zu einem Gesamtbild seiner Entwicklung als dramatischer Dichter fügten sie sich nicht zusammen, wie dies z. B. Mahrenholtzens Buch (*Molières Leben und Werke, Franz. Stud. II*), wo die fremden Einflüsse

am konsequentesten in Betracht gezogen werden, deutlich genug zeigt. Aus dem Verhältnis Molières zu seinen Mustern gewinnen wir nur hie und da das Bild eines logischen Fortschritts; im allgemeinen stellt sich unter diesem Gesichtspunkt die Auswahl der Bühnenstoffe als Walten des puren Zufalls dar. Gerade um sich diesem Eindruck zu entwinden und in der fortschreitenden Folge der dichterischen Produktion einen Zug von innerer, mehr dem Kern der Persönlichkeit entspringender Notwendigkeit zu erfassen, neigt man (wie mir scheinen will) dazu, das persönliche Moment, d. h. die unmittelbare Einwirkung der aktuellen Erlebnisse stärker hervorzukehren, um nur irgend einen Faden durch jenes Labyrinth zu finden. Gewiss ist an dieser Auffassung etwas richtiges; gewiss lebt Molière in seinen Werken viel persönlicher, viel subjektiver fort als Corneille oder Racine in den ihrigen. Gleichwohl glaube ich nicht, dass das Studium seines Privatlebens der wahre Schlüssel zum Verständnis seiner Werke ist. Den wertvollsten Aufschluss für denjenigen, der Molières Evolution als schaffender Dichter vernünftig begreifen will, bietet meines Erachtens das unpersönlichste Moment seiner dramatischen Schöpferarbeit, der Ideengehalt seiner Stücke. Hierin glaube ich logischen Fortschritt und notwendige Entwicklung von innen heraus — natürlich nicht in strengem System, aber in grossen, bedeutungsvollen Anläufen erkennen zu können. Einiges möchte ich mehr andeuten als im einzelnen ausführen.

Die natürliche Disposition seines Gemüts bestimmte Molière im voraus dazu, die Probleme der Liebe und der Ehe zu behandeln, und zwar unter dem Gesichtswinkel des Gesellschaftlich-Schicklichen und des Menschlich-Wahren. Der Verdrehtheiten wurde er in dieser Ideensphäre genug gewahr. Von ihrer unschuldig ergötzlichen Seite fasste er die komisch verwertbaren Seiten der Liebe zunächst im Trotzen und Schmollen der Verliebten auf, das er mit reizender Anmut zur Darstellung brachte; andererseits erschien ihm die Schattenseite der Ehe schon früh im Hahnrei als lächerliches Ziel derber Witze. In ihrer grellsten, zur Satire reizenden Verkehrtheit traten ihm diese Probleme in antisozialer Umwendung vor die Augen in den Ausartungen des Preziösentums, und hier setzte seine langsam herangereifte Kunst zum ersten Mal mit fertigem Können ein. Das Falsche am Preziösentum liegt in der Ziererei und Affektiertheit auf allen Gebieten; am bedeutungsvollsten äussert es sich aber in der Auflehnung gegen die landläufigen Sitten und die bürgerliche Moral; die Preziöse ist in der Gesellschaft des XVII. Jahrhunderts ein lebendiger Protest gegen die Stellung, die der Frau im prosaischen Alltagsleben zugewiesen ist. Sie will der Geselligkeit, der geistreichen Unterhaltung leben, *tenir bureau d'esprit*,

sie will durch ihren Geist und um ihres Geistes willen etwas gelten; und falls etwa die Ehe an sie herantreten sollte, darf es um keinen Preis in der trockenen Form des Anhaltens um ihre Hand geschehen, sondern auf den verschlungenen Pfaden eines Romans, wo sie sich durch ihr Grollen gegen den Vermessenen, der zu ihr aufschaut, und durch zeitweise Verbannung desselben noch eine kurze Frist die Illusion ihrer geistigen Souveränität wahrt. Durch die Wendung, die Molière dem Stücke gab, hat er sich unverkennbar auf die Seite der bürgerlichen Tradition gestellt, die annimmt, dass junge Mädchen zum Heiraten geschaffen sind, dass Väter ihrer Pflicht am besten genügen, wenn sie sich nach ehrbaren Schwiegersöhnen umsehen, und dass junge Leute aus guter Familie nicht anständiger und schicklicher handeln können, als wenn sie sich resolut auf Freierfüsse stellen. Es ist klar, dass bei einer so brennenden Frage Molière auf die Dauer nicht bei dieser oberflächlichen Stellungnahme verharren konnte.

Zwei wesentliche Momente der Frage, die in diesem Stücke noch nicht recht zur Geltung kamen, die jugendliche Liebe, die ihr Recht verlangt, und der tyrannische, nur auf Vermögensvorteile blickende väterliche Wille, erscheinen im *Cocu imaginaire* in scharfer Gegenüberstellung und werden durch die Anschauungen der Gesellschafterin, der die Ehe an sich ohne jede andere Rücksicht als das schönste und beste auf Erden gilt, noch schärfer beleuchtet, freilich nur in der Exposition; denn die weitere Handlung verläuft ganz im Labyrinth der Verwicklungsintrigen, zu denen die eingebildete Hahnreischaft die Würze hergeben muss. Dem Dichter ist es noch nicht heiliger Ernst um die Sache. Den Ernst suchte Molière damals noch auf falscher Fährte in einer Gattung des Dramas, für die ihm die Begabung fehlte, die aber dennoch für seine Ausbildung ein wichtiges Durchgangsstadium bedeutet, in der Tragikomödie, und hier hatte er sich durch die geistige Affinität zu einem eigenartigen Thema, zu einer Studie über die Eifersucht als angeborene Gemütsanlage verlocken lassen. Auf Cicogninis Fusstapfen schrieb er den zu keinem Erfolg vorbestimmten *D. Garcie de Navarre,* den er möglicherweise schon vor den *Précieuses ridicules* und gewiss vor dem *Cocu imaginaire* in Angriff genommen hatte. Mit den sozialen Problemen, die sich ihm zu eröffnen begannen, kreuzt sich hier ein psychologisches Problem, zu dem ihn ein subjektives Interesse, die seelische Wahlverwandtschaft hinzieht, weil er sich in diesem Sinne veranlagt fühlte, weil er diese Regungen des Gemüts mit ihren peinlichen Wehgefühlen mit besonderer Intensität verspürte und instinktiv verstand. Der erste Wurf indessen misslang.

Erst mit der *Ecole des maris* wird es lichter im Bereich der Ideen. Jetzt erst gelangt er zu der wahren Fragestellung; jetzt erst wird das Recht der Frau auf gesellschaftliche Freiheit als der Kernpunkt der Frage erkannt und richtig gewertet. Hatte die Preziöse sich emanzipieren wollen, hatte sie im Verkehr der beiden Geschlechter unter einander nur eine Anregung zu geistiger, oder vielleicht nur geistreicher Unterhaltung gesucht, und hatte sie die Ehe als das Endziel ihres Daseins verkannt und den Gedanken daran verächtlich von sich gewiesen: so wird im Gegensatz dazu in der *„Schule der Ehemänner"* das Problem von vornherein unter den Gesichtspunkt der Ehe gestellt, und zwar der Ehe nach patriarchaler Auffassung, indem die Wahl als Sache der Männer erscheint, während die Frau sich der Voraussetzung nach gleichmütig und gelassen ihrem Lose fügt. Auf welchem Wege wird man wohl die Frau am besten dahin führen, dass sie sich willig, freudig in das für sie ausersehene Schicksal ergibt? Dadurch, dass man sie von frühem an gewöhnt, keinen Wunsch und keinen Willen zu kennen als den Befehl und das Machtwort des Mannes? Oder dadurch, dass man ihr ein Anrecht auf freie Entfaltung in der Gesellschaft, auf Genuss unschuldiger Lebensfreuden, auf Gewährenlassen ihrer jugendlichen Lebenslust zuerkennt? Für letztere Lösung tritt Molière unbedenklich ein, im Glauben, dass, wo Güte und Nachsicht die Führer der Jugend sind, diese gar bald die Hohlheit jener Zerstreuungen erkennen und sich nach den ernsten, wahren und dauernden Freuden des Familienheims, eines auf freier Neigung und gegenseitiger Achtung sich gründenden Zusammenlebens sehnen wird. Was die Preziöse irriger Weise als einzigen Lebenszweck betrachtet, die gesellschaftliche Emanzipation, wird hier als ein Recht der Jugend anerkannt, aber nur als ein vorübergehendes Stadium, aus dem das unverfälschte Gemüt, ohne sich durch den falschen Schimmer blenden zu lassen, den Weg zu den dauernden Gütern des Lebens sicher finden wird. In diesem Sinne ist die *Ecole des maris* eine Antwort auf die durch die *Précieuses ridicules* aufgeworfenen aber unbeantwortet gelassenen Fragen. Warum erfolgt nun aber die Antwort gerade jetzt? Deshalb, weil Terenz seinem gelehrigen Schüler das Beispiel der Behandlung zweier entgegengesetzter Erziehungssysteme bot? Oder deshalb, weil Molière selber an die Ehe dachte und darum auch ernster über die Ehe nachsann? Oder nicht vielmehr deshalb, weil Molière so veranlagt war, dass er in dem engen Rahmen des Privat- und Familienlebens, das dem klassischen Lustspiel als Stoffkreis gezogen war (vgl. W. Wetz, *die Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrh.* p. 65), die durch das gesellschaftliche Leben seiner Zeit gestellten Probleme immer ernster und tiefer auffassen und

seinen Zeitgenossen zum Bewusstsein bringen musste? Mir erscheinen im Vergleich zu dieser inneren logischen Entwicklung die beiden anderen Momente, das fremde Muster und die zufälligen Lebensumstände, als sekundär.

In dem gleichen Ideenkreise wie die vorerwähnten Stücke bewegt sich auch die *Ecole des femmes,* und wiederum gehen wir auf dem Wege der Erkenntnis einen festen Schritt weiter. Die Ehe betrachteten wir bis jetzt vom Standpunkte des Mannes. Ist sie denn aber, so konnten wir uns fragen, für die Frau weiter nichts als ein Sichfügen? Besteht ihr einziges Recht nur in der kurzen Freiheit der Jugend, nur im vorübergehenden Genuss unschuldiger, aber jeden höheren Zweckes barer Freuden? Der Mann möchte aus Furcht vor dem Missgeschick, das schon manchen in der Ehe betroffen, die Frau, die er sich ausgewählt, vor jeder drohenden Verlockung, vor jeder Möglichkeit einer Verführung fernhalten und bewahren. Kommt denn nur des Mannes Interesse in Betracht? Hat nicht die Frau auch ein angeborenes Recht über ihre Zukunft, über ihr Lebensglück zu bestimmen? Und leitet sie da nicht der Zug ihres Herzens, das heisst die Stimme der Natur, richtiger als die Laune eines ihr gleichgiltigen, nur seinen Egoismus bedenkenden Wesens? Auf diese Fragen antwortet die *Schule der Frauen* laut und deutlich: Vergeblich ist der Versuch, die Natur zu unterdrücken; schliesslich behält doch sie allein nur Recht! Und mit dieser Antwort setzt Molière dem falschen Emanzipationstriebe der Preziösen die wahre, naturgewollte Emanzipation des Weibes triumphierend entgegen, diejenige, die das Recht der Frauen proklamiert, in eigener Sache bei der Bestimmung ihres Lebensloses entscheidend mitzusprechen. Die Ehe, und nicht die gesellige Unterhaltung, ist der Beruf der Frau; allein sie soll nicht etwa durch frühen Zwang zum geduldigen Tragen des Joches erzogen werden; willig und freudig soll sie in die Ehe eintreten, weil ihr darin echtere Freuden vorbehalten sind, als ihr die Huldigungen einer sie umschwärmenden Gesellschaft bieten kann. Damit jedoch die Ehe ihr auch wirklich das Glück sichere, das sie von ihr erwarten darf, muss deren Schliessung nicht durch fremde Erwägungen beeinflusst werden; die Liebe allein kann die Wahl nach dem unverfälschten Willen der Natur treffen. Und wie Molière hier für das Selbstbestimmungsrecht des liebenden Herzens eintritt, so wird er auch fortfahren, die Rechte der vom Leben Besitz ergreifenden Jugend gegen egoistische Interessen und gegen die anderen Beweggründen gehorchenden Berechnungen der Väter zu verteidigen. Noch spät, in einer seiner reifsten Schöpfungen, den *Femmes savantes,* wird er abermals Anlass nehmen, Natur und Unnatur des Weibes von seinem ge-

läuterten Gesichtspunkt aus zu beleuchten: ein Beweis, wie ernst ihm diese Frage geworden.

Für den Augenblick liess allerdings nach der *Ecole des femmes* der durch dieses Stück hervorgerufene Streit in Molières Bühnenarbeit jene Fragen, die sich um den sozialen Beruf der Frau drehen, hinter der Entwicklung seiner literarischen Ansichten und der Verteidigung seines künstlerischen Ideals zurücktreten. Bald darauf führte ihn der *Tartuffe* auf eine Walstatt, wo wichtigere Ideen verfochten und noch gewaltigere Stürme entfesselt wurden. Darüber vergass er indessen jenes subjektive psychologische Interesse nicht, das ihn vorlängst zu seiner Studie über die Eifersucht geführt hatte. Durch die Jahre des erfolgreichen Schaffens gehoben und die Prüfungen des Lebens gereift, nahm er diese Studie abermals auf, und da es eine subjektive Affinität war, die ihn zu dem Thema hinzog, so hielt er nicht auf halbem Wege, sondern wagte eine in wahrem Sinne subjektive, individuelle psychologische Analyse, indem er seine intimste Gemütsverfassung verobjektivierte und zugleich seine momentane gereizte Seelenverfassung für ewig künstlerisch festlegte. Beim ersten Versuch hatte er sein Ziel nicht erreicht, weil er jene nur in der subjektiven Natur, nicht in ihrem Objekt begründeten Gemütswallungen dem Hörer nicht begreiflich zu machen verstand; diesmal führte er seine Absicht mit glänzendem Erfolge durch, indem er das subjektive Empfinden mit dem entgegengesetzten Verhalten des Objekts glücklich kontrastieren liess. Sollte dieser Fortschritt nur durch den Zufall eigener häuslicher Misshelligkeiten, und nicht durch die notwendige Entfaltung seines Genius erzielt worden sein?

Wir haben es versucht, von den *Précieuses ridicules* bis zum *Misanthrope* jenes ideelle Band zu veranschaulichen, das die einzelnen Akte des künstlerischen Schaffens nicht als zusammenhanglose Arbeitsleistungen, sondern als Erzeugnisse eines inneren Werdegangs, als Phasen einer progressiven Evolution erscheinen lässt; wir fanden es in der Tendenz der Stücke, d. h. in jenen immer tiefer bis zum Wesen der Frage vordringenden begleitenden Ideen. Ähnlich lassen sich auch sonst in Molières dichterischer Produktion grössere, zusammenhängende Ideengruppen hervorheben, und diesen kommt meines Erachtens als Quelle der fortschreitenden Inspiration eine wesentlichere Bedeutung zu als den zufälligen Momenten der Lektüre und der persönlichen Erlebnisse. Ich kann mich täuschen, hielt es aber für meine Pflicht, meine an anderem Orte nur kurz angedeutete Ansicht im Interesse der Verständigung ausführlicher darzulegen. Möglicherweise ist meine Stellungnahme dadurch bedingt, dass mir Molières Werke schon von

meinem elften Lebensjahre an lieb und vertraut sind, während ich an seine Lebensbeschreibungen erst spät und mit einer gehörigen Dosis Skepsis herantrat. Gewinnt aber das Studium grosser Dichter nicht seinen Wert dadurch, dass wir uns in das geistige Werk selber vertiefen und dessen Ideengehalt als Ausfluss der dichterischen Persönlichkeit erkennen, während wir für die Kenntnis jener Zufallsanregungen schliesslich auf das zufällige Vorhandensein mehr oder minder verlässlicher Nachrichten angewiesen sind? Die Kenner Molières, an die sich meine Auseinandersetzungen wenden, werden beurteilen, ob meine bescheidene Anregung einen brauchbaren Keim in sich birgt; ihrem Wohlwollen sei dieser Versuch empfohlen!

Vermischtes.

Zu Goethes Anzeige des *Manfred.*

Von

W. Wetz.

In Goethes Anzeige von Byron's *Manfred* in *Kunst und Alterthum* findet sich eine auffallende Stelle. Der „unerträgliche Schmerz, mit dem er [Byron] sich wiederkäuend immer herumarbeitet", wird darauf zurückgeführt, dass er unaufhörlich von den Gespenstern zweier Frauen verfolgt werde, die auch im *Manfred* eine grosse Rolle spielten. „Von dem grässlichen Abenteuer", fährt Goethe fort, „das er mit der ersten erlebt, erzählt man Folgendes: Als ein junger, kühner, höchst anziehender Mann gewinnt er die Neigung einer florentinischen Dame; der Gemahl entdeckt es und ermordet seine Frau. Aber auch der Mörder wird in derselben Nacht auf der Strasse tot gefunden, ohne dass jedoch der Verdacht auf jemand könnte geworfen werden. Lord Byron entfernt sich von Florenz und schleppt solche Gespenster sein ganzes Leben hinter sich drein."

Nun war bekanntlich der *Manfred* im Sommer 1816 am Genfer See entworfen und begonnen worden, ehe Byron nur mit einem Fusse Italien betreten hatte, und wenn auch erst in Italien der Abschluss der Dichtung erfolgte, so waren es doch keine italienischen Erlebnisse und Eindrücke, die dem Werke sein eigentümliches Gepräge gaben. A. Brandl, der im *Goethe-Jahrbuch* Band XX (1899) *Goethes Verhältnis zu Byron* eingehend darstellte, und meines Wissens zuletzt von Goethes Anzeige ausführlicher handelte, meint dort (S. 8), jenes phantastische Abenteuer mit der florentinischen Dame stamme im Kern aus dem *Courier Francais* und sei Goethe noch übertriebener zugetragen worden. Schon aus inneren Gründen ist diese Annahme nicht wahrscheinlich. Denn das Vorkommnis, auf das das französische Blatt anspielt, trug sich in P i s a zu, und es handelte sich dabei

nicht um eine Frau, sondern einen Mann, einen italienischen Unteroffizier, der von einem Diener Byrons, der seinen Herrn in Gefahr glaubte, schwer verwundet wurde, aber später wieder genas. Die Entstellung des *Courier Français* bestand darin, dass der Unteroffizier zu einem höheren Offizier wurde, der von dem Diener einen Dolchstoss erhält und auf der Stelle verstirbt.

Dieser Vorfall in Pisa fand im März 1822 statt, Goethes Anzeige in *Kunst und Alterthum* war aber schon 1820 erschienen und in der Hauptsache im Oktober und November 1817 ausgearbeitet worden. Schon vor dieser Zeit aber erzählte man sich, dass Byron der Anlass zum Tod einer geliebten Frau geworden, ja mit eigener Hand eine solche getötet habe. Stendhal, der im Herbst 1816 während einiger Wochen täglich mit Byron zusammen war, sprach wiederholt mit seinen Freunden darüber, ob der Trübsinn, unter dem der Dichter litt, nicht daher rühre, dass er eine Blutschuld auf sich geladen und die wirkliche oder vermeinte Untreue einer griechischen Sklavin wie Othello bestraft habe. Aber nach einer längeren Bekanntschaft mit ihm wiesen sie eine solche Vermutung mit Entschiedenheit zurück. Durch eine Vermischung der erwähnten Sage mit der Geschichte von dem Trinkbecher, den Byron aus dem in Newstead gefundenen Schädel eines Mönchs hatte herstellen lassen, entstand in Frankreich das Märchen, er habe eine seiner Geliebten auf grässliche Weise ermordet und benutze ihren Schädel jetzt als Trinkgefäss; es wurde eifrig geglaubt und ging als feststehende historische Tatsache in eine französische *Biographie berühmter Männer* über.

Brandl kennt den Bericht des *Courier Français* aus Medwin's *Conversations with Lord Byron,* in denen er an einer andern Stelle*) die Quelle des florentinischen Abenteuers hätte finden können. Byron erklärt auf die Frage, was er mit dem Vers im *Don Juan* — Medwin sagt irrig im Beppo —

Some play the devil, and then write a novels:

gemeint habe:

„Ich spielte auf einen Roman an, der eine gewisse Berühmtheit hatte, weil man ihn als eine Geschichte meines Lebens und meiner Abenteuer, meines Charakters und meiner Taten, untermischt mit unzähligen Lügen und Pasquillen auf andere betrachtete. Frau von Staël fragte mich, ob das Bild mir ähnlich sei, und die Deutschen denken, dass es keine Karrikatur ist. Einer meiner ausländischen Biographen hat Namen, Ort und nähere

*) 279 der einbändigen Ausgabe von 1824. Die von Brandl angezogene Stelle, die in der zweibändigen Ausgabe von 1825 II, 92 f. steht, steht bei mir S. 298.



Umstände an die Florentiner Fabel geflickt und gibt mir statt eines untergeordneten einen Hauptteil in einem gewissen dort erzählten tragischen Vorgang. Zum Unglück für meine Biographen war ich in meinem ganzen Leben nicht mehr als ein paar Tage in Florenz" — und wie er hätte hinzufügen dürfen, erst ein Jahr, nachdem man ihm schon jenes Abenteuer beizulegen begonnen hatte. „Und doch hat man deshalb behauptet, dass meine Neigung auf Mord gerichtet sei, und dass es zu meiner Natur gehöre, die Unschuld zu meinem Opfer und zu meiner Beute zu machen."

Der Roman, den Byron hier meint, ist, wie für den mit Byrons Lebensverhältnissen Vertrauten kaum gesagt zu werden braucht, *der Glenarvon* von Lady Caroline Lamb,*) das Werk einer ehemaligen Geliebten, die im Frühjahr 1816, als Byron vor der allgemeinen Erbitterung gegen ihn aus Anlass seiner Ehescheidung aus seinem Vaterlade wich, sich hinsetzte und in ein paar Wochen ihren Roman schrieb und drucken liess, in dem Byron als ein Mann mit glänzenden Gaben und als ein Vorkämpfer der Freiheit, zugleich aber auch als ein gewissenloser Schurke hingestellt wurde, der mit Frauenherzen spielt und sie fühllos zerbricht. Dass dieser Roman, dem ein biographischer Wert in einzelnen Partien nicht abzustreiten ist, das Urteil über den Dichter im Ausland in starkem Masse bestimmte, ist leicht nachzuweisen. Auch Goethe nahm ihn zur Hand, um seine lückenhaften Kenntnisse der Lebensgeschichte seines englischen Dichtergenossen zu ergänzen. Seine Tagebücher lassen erkennen, wann er die einzelnen Bände begann und wann er die ersten beiden beendigte. Ohne dieses Zeugnis würde man versucht sein zu zweifeln, ob er über die ersten Kapitel hinausgedrungen sei. Denn der Roman ist so elend geschrieben, dass nur die Neugierde, die Enthüllungen über das Leben vielgenannter Personen erhofft, oder die Geduld des Literarhistorikers sich durch einen oder gar alle Bände durcharbeiten kann. Der Anfang ist in der phrasenhaften, unbestimmten Weise Ossians gehalten; ein Barde erscheint, der ein Klagelied über das Haus Glenarvons anstimmt, und eine Menge Namen und Verhältnisse werden erwähnt, über die wir erst später näheren Aufschluss erhalten. Dann geht es weiter wie bei einem sittenschildernden Roman nach Art der Franzosen, wo der Verfasser erst ausführlich seine Personen charakterisiert, ehe er sie handelnd vorführt, und sich gerade auf seine *Portraits* und die

*) Über Lady Caroline Lamb und ihr Verhältniss zu Lord Byron, das kürzlich wieder in der *Heirat des William Ashe* von Mrs. Humphry Ward dargestellt wurde, handelt ein Aufsatz von mir, der Anfang Juli in der Beilage der *Allgemeinen Zeitung* erscheinen wird

darauf verwandte Mühe viel zu Gute tut. Aber das Schlimmste ist nicht das Wechseln zwischen verschiedenen Stilarten, sondern die völlige schriftstellerische Unfähigkeit der Verfasserin, die auch dadurch nicht beseitigt werden konnte, dass sie ihr Werk von einem literarischen Handlanger überarbeiten liess. Alles ist wie in einem Nebel, die Handlung ist ungegliedert und die Personen und Ereignisse kaum auseinanderzuhalten. Eine zeitgenössische Leserin schreibt an eine Freundin: „Ehe Du einen Band gelesen hast, wirst Du, glaube ich, zweifeln, an welchem Ende des Buches Du angefangen hast. Es besteht keine Verbindung zwischen irgend welchen zwei Ideen des Buchs."

Auch Goethe ist die Lektüre nicht leicht geworden. In den *Tag- und Jahresheften* (1817) erwähnt er seine Beschäftigung mit Byron, dem er in Gedanken gern auf den Irrwegen seines Lebens gefolgt sei, und fährt dann fort: „Der Roman *Glenarvon* sollte uns über manches Liebesabenteuer desselben Aufschlüsse geben; allein das voluminose Werk war an Interesse seiner Masse nicht gleich, es wiederholte sich in Situationen, besonders in unerträglichen; man musste ihm einen gewissen Wert zugestehen, den man aber mit mehr Freude bekannt hätte, wenn er uns in zwei mässigen Bänden wäre dargereicht worden."

Die Beschäftigung mit *Glenarvon* ging neben der mit *Manfred* einher, eine Übersetzung des *Klaggesangs,* den die irischen Bauern im *Glenarvon* um den einzigen Sohn ihres Herrn anstimmen, erschien, wie die Stücke aus *Manfred,* in *Kunst und Alterthum.* Vor allem aber entnahm Goethe dem Roman das Florentiner Liebesabenteuer.

Glenarvon ist hier der Sohn einer Witwe, den diese bei ihrem Tod in Italien ihrem vermeinten Freunde Graf Gondimar auf die Seele bindet. Dieser aber bestärkt seinen Schützling in allen seinen schlimmen Neigungen, und während er von den zu dessen Unterhalt aus Irland geschickten Geldern lebt, schmeichelt er dem Lord von Ruthven, der augenblicklich das Landgut Glenarvons inne hat, — der Pächter von Newstead während Byrons Minderjährigkeit hiess Lord Grey de Ruthyn — und lässt es zu, dass er sich auf Kosten des wirklichen Herren bereichert. Aber bald machte sich Glenarvon von der Unterweisung Gondimars frei, und der Italiener durfte sich höchstens rühmen, dass er mitgeholfen ein Herz zu verderben, das von Natur schon zu sehr geneigt war, die seltenen Gaben, mit denen es ausgestattet worden war, zu missbrauchen. Glenarvon verbrachte die ersten Jahre nach dem Tod seiner Mutter in Rom und Florenz, dann trat er bei

der Marine ein — wie Byron gerne Soldat geworden wäre,[1]) aber wohl hauptsächlich wegen seines lahmen Fusses darauf verzichten musste. Er zeichnete sich sogar in seinem Berufe aus, gab ihn dann aber plötzlich auf.

„Man sagte, Liebe war die Ursache dieses plötzlichen Wechsels in Glenarvons Absichten — Liebe zu der schönsten Frau in Florenz. Trotz seiner Jugend erreichte er bei seinen Talenten und persönlichen Vorzügen bald das Ziel seines Strebens; aber eine fürchterliche Tragödie war das Nachspiel dieses Erfolges. Fiorabellas Gatte rächte den auf den Namen seiner Frau geworfenen Schimpf, indem er sie auf der Stelle seiner Rache opferte; und seit dieser unheilvollen Tat waren weder der Cavaliere noch Glenarvon in Florenz wieder gesehen worden.

„Einige sagten, das unglückliche Opfer habe einen Rächer gefunden; aber die stolze und vornehme Familie des Cavaliere bewahrte ein treues Schweigen über jenen Vorgang. Die Jugend Glenarvon's verhinderte, dass ein Verdacht auf ihn fiel, und der Tod Giardini's wurde einer anderen und gefährlicher Hand zugeschrieben.“ [2])

Es ist kaum zu weit gegangen, wenn man behauptet, das Bild, das sich Goethe von dem Menschen Byron machte, sei dauernd durch die Schilderung, die Lady Caroline Lamb im *Glenarvon* von ihm entwarf, bestimmt worden, obwohl später noch mancher ähnliche Bericht zu Goethe gelangt sein wird. Wenn dieser immer wieder Byron eine Zügellosigkeit und wilde Verzweiflung beilegt, die der englische Dichter in Wirklichkeit nicht oder doch sicher in erheblich schwächerem Masse besass als sein Kritiker annahm, so wird das wohl darauf zurückgehen, dass jener Roman mit Vorliebe bei den düsteren Seiten im Charakter seines Helden verweilte und diese dem Urbild gegenüber über Gebühr verstärkte.

Freiburg, Juni 1905. W. Wetz.

---

1) Vgl. noch aus dem Jahre 1811 den aus der Bucht von Biscaya unmittelbar vor der Rückkehr nach England an Hanson gerichteten Brief, den Prothero leider nicht abdruckt, dessen Inhalt aber E. Kölbing (*Engl. Studien* XXVI, 82 u.) angibt.

2) In der dreibändigen Ausgabe von 1816 am Schluss des dritten Kapitels im ersten Band.

Zu Schillers *Taucher*.

Von

E. Kayka.

B. Schulze hat in einer Miscelle des *Euphorion* (II, 357 ff.) auf den Einfluss hingewiesen, den Chr. E. Wünsch auf den jungen Frankfurter Studenten H. v. Kleist ausgeübt hat. Freilich hat er seine Bedeutung durchaus nicht im ganzen Umfange erkannt und gewürdigt. Deshalb will ich ihn nächstens in einen weiteren Zusammenhang hineinstellen und so zur vollen Geltung bringen. Heute kommt es mir nur darauf an, die Version der Tauchersage bekannt zu machen, die sich in den *kosmologischen Unterhaltungen* von Wünsch findet, einem sehr merkwürdigen Buche, das mit rationalistischer Begeisterung, ja hie und da mit fast fanatischem Aufklärereifer für die Jugend im umfassendsten Sinne, d. h. für alle jugendlich gesinnten Gottsucher geschrieben ist und einer bedeutenden Wirkung sicher sein dürfte. Ist es doch wirklich ein „kosmologisches" Buch von einer gewissen Fülle: religiös-ethische und kulturhistorische Untersuchungen sowie eine Menge von Anekdoten begleiten erfrischend die detaillierten Einzelbetrachtungen; und das Werden, Wachsen und Vergehen der zahllosen Welten wird mit ebensoviel Gründlichkeit und Pathos zur Anschauung gebracht wie das Werden des einzelnen Menschen im Mutterleibe und das der ganzen Menschheit im Kampf mit der Natur. Die zahlreichen Kupfer kommen der Phantasie der Leser freundlich zu Hilfe. Kein Wunder, dass es seinen Weg, wie es scheint, durch ganz Deutschland genommen hat und nach zehn Jahren völlig vergriffen ist.

Hier kann ich den Wanderungen dieses Buches nicht weiter nachgehen und muss mich auf die Frage beschränken, ob die *kosmologischen Unterhaltungen* in Schillers Nähe gekommen sind, etwa zu Goethe oder Herder. Denn darüber dürfte wohl nach den Untersuchungen von Goedeke (Schillers *s. W.*, 11, 443 ff.), H. Ulrich (*Archiv f. Litgesch.*, 1886 XIV, 69 ff.) u. a.[1]) kein Zweifel mehr bestehen, dass Schiller seinen Taucherstoff mündlicher Überlieferung verdankt. Wenn man nun berücksichtigt, dass bei Wünsch sich auch ein Abriss über den Ursprung der

---

1) Vgl. auch H. Düntzer, *Schillers Gedichte* II. 2, 125.

Sprache vorfindet, der augenscheinlich auf Rousseaus und Herders Untersuchungen fusst, so wird es wohl nicht zu gewagt sein, wenn man annimmt: Herder ist auf dies Werk aufmerksam geworden, zumal schon der Titel des Buches dem Pädagogen und Freund der Jugend in die Augen fallen musste. Man vgl. Wünschs *K. U.* 1. Aufl. 1780, III, 36 ff. und den Zusatz in der 2. Auflage, S. 82 ff., Erörterungen, die in einer Geschichte der deutschen Sprachphilosophie nicht fehlen dürfen. Auch auf H. v. Kleist haben sie sicher Eindruck gemacht. Ich werde sie an einem anderen Orte bekannt geben, da es hier an Raum mangelt.

Diese bemerkenswerte Stellungnahme zu Herders Lieblingsthema konnte seinen Freunden und somit auch ihm nicht unbekannt bleiben. Er wird — dessen dürfen wir gewiss sein — das Buch eingesehen und dabei auch die Geschichte des Nicolaus Pescecola, mochte sie ihm immerhin schon aus Kirchers *mundus subterraneus* (B. II, c. 15, u. 1665: S. 98) bekannt sein, wiedergefunden haben. Ferner wird er wohl dabei die besonders hervorgehobene Farbentheorie bemerkt haben, die bewusst von Newton abweicht, und die Wünsch 1792 in seinen *Versuchen und Beobachtungen über die Farben des Lichts* noch ausführlicher darlegt. An diesem Buch hat sich, wie wir sicher wissen, Goethe geärgert und in dem 175. Xenion den Frankfurter Professor arg verspottet (vgl. B. Schulze, *Euphor.* II, S. 350). Was liegt näher, als dass auch Goethe mit Herder darüber sprach und dadurch auch die *kosmologischen Unterhaltungen* kennen lernte? Wenn wir nun mit K. Goedeke überzeugt sind, dass Goethe — was auch am allerwahrscheinlichsten ist, — Schillern die Tauchersage erzählt hat, so ist Wünsch als indirekte Quelle für die vielgerühmte Ballade halb und halb erwiesen. Denn mochte Goethe immerhin das „Märchen", wie er es selbst nennt, schon aus Kircher kennen, auf Wünsch geht zweifellos der goldene „Becher" zurück im Gegensatz zur Schale (patera) Kirchers und aller andern Gewährsmänner. Auch sonst ist anschaulicher und natürlicher als von anderen, die, wie noch zuletzt F. W. Otto[1]), allzu sklavisch Kircher übertrugen, die Geschichte des Niclas Pescecola von Wünsch erzählt worden, und hie und da meint

1) In dessen „*Abriss einer Naturgeschichte des Meeres*" 1792, S. 22 Anm. ist der starkgekürzte Kirchersche Text wörtlich übertragen, aber wahrscheinlich, wie ich an anderem Orte dartun werde, unter Wünschs Einfluss, daher auch bei ihm patera durch Becher wiedergegeben wird. — Jedenfalls scheint von ihm kein Weg zu Goethe oder Schiller zu führen. Der über Franz v. Kleist und die *Deutsche Monatsschrift* von 1792 ist wenigstens kaum gangbar. Von Feyjoo kann man erst recht absehen (vgl. *Arch. f. Litg.* 14, 78).

man in der Ballade noch Spuren davon zu entdecken, wenn man auch nichts Genaueres feststellen kann. Deshalb wage ich es, trotz der Zurückweisung von B. Schulze (*Nord und Süd* 65, S. 324 Anm.), diese Version ans Licht zu ziehen und gebe sie im Folgenden wieder:

Bd. II, 1779, S. 520 ff. „Was die Charybdis oder den Meeresstrudel bei Sicilien anbetrifft, so hat sich einst ein Taucher in ihn hinabgestürzt, und eine merkwürdige Beschreibung davon gemacht, als er wieder heraufgekommen ist. Er hiess Niklas, und hatte sich von Jugend auf dergestalt (!) an das Meer gewöhnt, dass er endlich oft wohl vier bis fünf Tage lang, ohne an das Licht zu kommen, darinnen blieb, um Corallen und Austern zu sammeln, daher ihn auch die anderen Fischer nur Pescecola oder Fischnickel nannten; denn er war einem wirklich Amphibion ähnlicher als einem Menschen, indem sich zwischen seinen Fingern und Zehen (!) ordentliche Schwimmhäute, wie bei den Fröschen, gebildet hatten, so wie auch sein übriger Körper, vorzüglich aber die Brust, durch seinen öfteren Aufenthalt im Wasser sehr verunstaltet worden war. Als Briefträger schwamm er oft nach Calabrien und ass unterwegens rohe Fische und Austern, die überhaupt allezeit seine Kost waren, so oft er sich im Meere befand. Viele Schiffer, denen er begegnete, hielten ihn für ein Monstrum, aber andere, die von ihm gehört hatten, baten ihn in das Schiff zu Tische, welches er auch nie abschlug, und sich sofort wieder in das Meer stürzte, denn seine Brieftasche war so verwahrt, dass kein Wasser hineindringen konnte. Als man dem Könige von Sicilien diesen seltsamen Menschen beschrieben hatte, liess er, um von der inneren Beschaffenheit der Charybdis einige Nachricht zu erlangen, einen goldenen Becher hineinwerfen, auf dass ihn gedachter Niklas wieder herausholen und für sich behalten möchte, welches auch in Gegenwart des Königs und seines ganzen Gefolges wirklich geschah. Nach drei Stunden kam er, den goldenen Becher in den Händen haltend, frolockend (!) aus der Tiefe des Meeresstrudels wieder empor und ward unter grossem Beifall des Volkes in das Schloss des Königs geführt, wo er sich von seiner schweren Arbeit durch Schlaf und Speise erholen musste, eh er sagen konnte, was er daselbst angetroffen. Als ihn hierauf der König fragte, warum er sich anfangs gefürchtet habe, in die Charybdim hinabzufahren, antwortete er: „Fische und Menschen sind darinnen vorzüglich viererlei Gefahren ausgesetzt, weswegen sie sich fürchten, dahin zu gehen. Fürs erste sprudelt das Wasser aus den Löchern und Höhlen mit solcher Gewalt in die Höh, dass ihm kaum der stärkste Mann wiederstehen kann. Dann trifft man daselbst eine so grosse Menge spitziger und scharfer Klippen an, dass es nicht möglich ist, den Grund zu erreichen, ohne sich die Haut abzureissen; ja man würde sich sagar einer offenbaren Gefahr des Lebens unterwerfen, wenn man zwischen diesen Klippen hinabklimmen wollte. Aus diesen Klippen wälzen sich fürs dritte ebenfalls grosse Wasserströme mit unglaublicher Gewalt gegeneinander, woraus sich sofort furchtbare Wirbel bilden, die durch den blossen Anblick nicht nur Menschen, sondern auch Fische in Furcht und Schrecken setzen. Die vierte grosse Gefahr besteht in den ungeheuren Herden der Polypen, die sich an den Seiten gedachter Steinklippen veste (!) gesetzt und in Gestalt unermesslicher Bärte aneinander gehängt haben; diese lebendigen und weitausgebreiteten Bärte haben mir durch ihre seltsame Bewegung selbst das (!) grösste Schrecken verursacht. Endlich

sah ich auch in den Höhlen dieser Klippen eine Menge jener grausamen Fische auf ihren Raub lauern, die den Namen Hunde führen und in ihren Rachen unten sowohl als oben, mit drei Reihen scharfer Zähne versehen, übrigens aber dem Meerschwein ziemlich ähnlich sind. Als man ihn hierauf fragte, wie er doch des goldenen Becher so geschwind habe finden können, gab er zur Antwort: Ich weis' schon, dass die hineingeworfenen Sachen nicht gerade hinabfallen, sondern von den Strömen auf die Seite getrieben werden. Also stürzte ich mich an eben dem Orte hinein, wo der Becher hineingefallen war und überliess mich sofort dem Strome der mich auch ungefähr nach der Gegend führte, wo der Becher lag. Aber er war nicht bis auf den Grund hinabgefallen, sondern auf einer eingebogenen Steinklippe liegen geblieben, sonst hätte ich ihn schwerlich heraufholen können, weil es fast unmöglich ist, durch die gewaltigen Strudeln (!) und Wirbeln (!) bis auf den Grund zu gelangen: denn daselbst befinden sich schreckliche Schlünde, davon einige das Wasser stromweise verschlingen, indem es die anderen mit solcher Gewalt wieder ausspeien, dass ihnen keine Kraft zu widerstehen vermögend ist. Auch ist das Meer an diesen Orten so tief, dass auf dem Grunde die schwärzeste und dickste Finsternis, die man sich nur immer denken kann, herrschet. Man bat ihn, dass er sich doch noch einmal hinabwerfen und alles noch genauer untersuchen möchte, aber blosse Bitten halfen nichts. Nur ein Beutel mit Gold und ein daran hängender zweiter Becher von grossem Werthe, den man ebenfalls in Charybdim warf, konnten ihn erweichen: denn nun stürzte er sich aufs neue in diese furchtbaren Abgründe und soll noch wieder zurücke kommen."

Es bleibt nur noch zu erwähnen, dass H. v. Kleist in seinen *Berliner Abendblättern* (30. und 31. vom 5. und 6. Februar 1811) unter dem Titel *„Wassermänner und Sirenen"* auf Pescecola verweist. R. Steig bringt diesen Artikel mit G. H. Schuberts elfter Vorlesung und Fouqués *„Undine"* in Zusammenhang (*Berliner Kämpfe* S. 595 ff.). Ohne die Möglichkeit eines solchen bestreiten zu wollen, möchte ich nur hervorheben, dass die Wurzeln von Kleists Abendblattaufsatz jedenfalls nicht in der Romantik, sondern wie noch vieles andere, was ich künftig zu beleuchten gedenke, in den ernsten Studien seiner Jugend liegen, die nicht zuletzt Wünschs *kosmologischen Unterhaltungen für die Jugend,* wie überhaupt dessen wissenschaftlicher Persönlichkeit gegolten haben.

Besprechungen.

W. J. COURTHOPE, *A History of English Poetry*, vol. III und IV. London, Macmillan & Co., 1903. XXXII u. 533 u. XXIX u. 776 S.

Im Iahre 1903 sind zwei weitere Bände der Geschichte der englischen Poesie von Courthope erschienen, die die Zeit des 17. Jahrhunderts bis zur Revolution des Jahres 1688 umfassen. Der Verfasser behandelt im ersten dieser Bände die epische und lyrische Poesie, während er das Drama, wie es in der Tat seiner besonderen Stellung zu Literatur und Leben und seiner selbständigen Entwicklung entspricht, in zusammenhängender Weise im vierten Bande seines Werkes bespricht.

Über das Ziel, welches sich Courthope in seiner Geschichte der Poesie stellt, ist schon im vorigen Hefte (p. 89 ff.) anlässlich der beiden ersten Bände dieses Werkes gesprochen worden. Er will nicht bloss einen Bericht biographischer Tatsachen und isolierte Studien einzelner Dichter geben, sondern in der englischen Poesie „das Wachstum der nationalen Einbildungskraft verfolgen und jedem Dichter seine besondere Stelle in einer fortlaufenden Bewegung der Kunst anweisen."

Diese an und für sich sehr schwierige Aufgabe wird immer schwieriger, je weiter die Kultur eines Volkes fortschreitet, je mannigfaltiger und komplizierter die Tendenzen werden, die sich innerhalb derselben kreuzen, bekämpfen und ablösen. Die Voraussetzungen des dichterischen Schaffens werden zu zahlreich und verwickelt, als dass nicht die Versuche, die Masse der literarischen Erscheinungen unter einheitlichen Gesichtspunkten zu betrachten, Eigentümlichkeiten der Form und des Gedankens auf politische und Kultur-Zustände zurückzuführen, etwas problematisch und unsicher werden sollten. Dieser Gedanke drängt sich besonders beim dritten Bande des Werkes auf, weil das persönliche und subjektive Element der lyrischen Poesie doch immer der Versuche, es in ein System einzufangen, bis zu einem gewissen Grade spotten wird.

Courthope geht von der nationalen Idee aus, wie sie bis zum Siege über die spanische Armada sich um die Gestalt der Königin Elisabeth gruppierte und in Spensers *Faery Queen* ihren dichterischen Ausdruck fand, und legt dann dar, wie dieselbe in den letzten Jahren ihrer Regierung und unter ihrem Nachfolger zerfiel und wie die verschiedenen Tendenzen der Zeit sich in den Dichtungen der Nachfolger Spensers verkörperten. Dann bespricht er die sog. metaphysische Poesie, die er unter dem Namen des poetischen „Witzes" zusammenfasst. Seine Darlegungen über diese Stilart, deren Wesen er als die Vereinigung von Gegensätzen, die „discordia concors" definiert und die er in ihren verschiedenen Abarten und ihrer Anwendung auf verschiedene Stoffe verfolgt, sind sehr geistvoll und treffend und werfen ein helles Licht auf eine ganze Gruppe von literarischen Eigentümlichkeiten, die allen Kulturländern in jener Epoche gemeinsam sind. Schwieriger ist es, dem Verfasser zu folgen, wenn er der Entstehung dieses Stiles nachgeht und dabei bis auf die Scholastik, Dante, die Troubadours und das Konzil von Trident zurückgeht. Hier rächt sich die einseitig politisch-soziale Betrachtungsweise des Verfassers; eine Vergleichung mit ähnlichen Erscheinungen in den bildenden Künsten am Ende grosser schöpferischer Perioden, etwa der Spätgothik oder des Barockstils, wäre vielleicht fruchtbarer gewesen.

Milton behandelt Courthope ähnlich wie Chaucer und Spenser in den früheren Bänden besonders als Repräsentanten seiner Zeit, als den Dichter, dessen Grösse darin besteht, die widerstreitenden Elemente der Rasse, Religion und Sprache zu versöhnen und in seiner Kunst harmonisch zu vereinigen. Er zerlegt diese Kunst mit grosser Gründlichkeit wieder in ihre Elemente. Die grosse Persönlichkeit allerdings, die hinter den Werken gerade dieses Dichters so gewaltig steht und deren Lebensschicksale und Entwickelungsgang sich in ihnen aussprechen, kommt dabei nicht zu ihrem Rechte. In einem besonderen Kapitel behandelt Courthope die poetische Diktion Miltons, sein Versmass, seinen Wortschatz und seine Syntax und zeigt, wie sie aus der Verbindung der sächsischen und lateinischen Elemente in der englischen Sprache hervorgegangen ist und diese Verbindung in ihrer höchsten Vollendung darstellt. Diese Untersuchung ist ein Meisterstück einer feinsinnigen und gründlichen analytischen Kritik.

Der dritte Band schliesst mit der Betrachtung der Restauration und ihrer Dichter, besonders Drydens. Auch hier bewundern wir die glänzende Darstellung des Zusammenhanges zwischen dem nationalen Leben und der Dichtung, wenn auch die Einteilung der Dichter nach den beiden Klassen

der Hof- und Landpartei etwas gezwungen und gewaltsam konstruiert erscheint.

Der vierte Band beschäftigt sich mit dem Drama. Da das Drama jener Zeit in viel höherem Masse ein Spiegelbild des nationalen Lebens ist als die übrige Literatur — bekanntlich wurde es ja gar nicht zur eigentlichen Literatur gerechnet —, so ist hier Courthopes Methode recht am Platze, und so gehört denn auch dieser vierte Band zu den vorzüglichsten Partien des Werkes. Er beginnt mit Shakespeare. Wenn man etwas über Shakespeare liest, so denkt man immer an Goethes Ausspruch: „Man kann über Shakespeare nicht reden, es ist alles unzulänglich." Auch die hervorragendsten Erklärer sehen den Dichter immer nur von einer Seite. Aber dennoch bleibt die Darstellung der dichterischen Persönlichkeit Shakespeares, wie sie sich in seinen Werken kundgibt, die höchste Aufgabe des Historikers der englischen Literatur. Die Einzelforschung über das äussere Leben des Dichters, über Entstehung, Quellen, Aufführung, Druck und andere äussere Beziehungen seiner Werke ist zu einem gewissen Abschlusse gelangt, sodass sich wesentlich Neues wohl kaum mehr finden lässt. Aber die Gestalt des grossen Künstlers und Menschen, die hinter diesen dichterischen Äusserungen steht, bleibt uns noch immer mehr oder weniger rätselhaft, und jeder ehrliche, nicht mit schöngeistigen Phrasen hantierende Versuch, ihr beizukommen, ist mit Dankbarkeit zu begrüssen. Auch Courthope unternimmt ihn, und wenn seine Darstellung auch im ganzen einseitig und in vielen Einzelheiten anfechtbar ist, so wirft sie doch manch helles Licht auf den Werdegang des Dichters und die Beziehungen zwischen seinen Werken und seiner Persönlichkeit.

Er geht von den einzigen lyrischen Äusserungen Shakespeares aus, die wir besitzen, den Sonetten, und sucht aus diesen Aufschluss über die Seele des grossen Dichters zu schöpfen. Zwar verwirft er die wörtliche autobiographische Deutung Tylers durch die Mary Fitton-Hypothese, aber ebenso auch die jeder persönlichen Deutung gegenüber skeptische Ansicht, deren Hauptvertreter Sidney Lee ist. Vielmehr fasst er die Sonette auf als Ausdruck der Lebenserfahrung des Dichters, wie sie aus seinen allgemeinen Beobachtungen und Betrachtungen über Menschen und Dinge und seinen persönlichen Erfahrungen und Gefühlen entstand, ein Ausdruck, der aber durch die traditionelle Form der Dichtungsart modifiziert wurde. Und mit vorsichtiger und feiner Hand zieht er Verbindungslinien zwischen den Stimmungen und Ideen der Sonette und den Problemen der Dramen.

Die dramatische Entwicklung Shakespeares teilt Courthope in vier Perioden. Zuerst kommt die Periode der frühesten Tragödien, in der unter

dem Einflusse Marlows und seiner macchiavelistischen Lebensanschauung steht. Courthope sucht diese Periode, die mit *Richard III.* endigt, möglichst zurückzuschieben, die Kontinuität der dichterischen Entwicklung zwischen ihm und seinem bedeutendsten Vorgänger recht deutlich hervortreten zu lassen, indem er ihm auch den sog. *First Part of the Contention between the Houses of York and Lancaster* und die *True Tragedy of Richard,* ja sogar *The troublesome Reign of King John* zuschreibt. Doch erscheinen seine Gründe für diese Annahme mir nicht als zwingend.

Darauf nimmt Courthope eine Periode des Einflusses Lylys an, in der er „die Komödien der Illusion“ verfasste, deren Grundton Courthope etwas vag und unbestimmt die Idee der Eitelkeit des Irdischen nennt. Als erste dieser Komödien nennt der Verfasser das Lustspiel *The Taming of A Shrew,* das er ebenfalls Shakespeare zuschreibt und unter die Stücke dieser Zeit rechnet er auch den *Tempest,* der, wie er nach Hunter annimmt, im Jahre 1596 verfasst und später umgearbeitet und mit dem von Meres erwähnten Lustspiel *Love's Labour's Won* identisch sei. Zum Beweise führt der Verfasser an, dass Ben Jonson in seinem Prologe zu *Every Man in his Humour* dies Stück im Auge gehabt hat, eine Behauptung, die aber durchaus nicht stichhaltig ist, denn einesteils ist dieser Prolog wahrscheinlich viel später verfasst worden — er findet sich nicht in der ersten Bearbeitung dieses Lustspiels — andernteils lässt die Kritik, die Jonson an dem romantischen Drama übt, sich um so weniger auf ein bestimmtes Stück beziehen als Sidney sich in seiner *Apologie for Poetrie* im J. 1581 schon ganz ähnlich ausgedrückt hatte. *Romeo und Julie* bildet nach Courthope den Übergang zur dritten Periode, die von 1596—1600 geht und die übrigen Historien, den *Kaufmann von Venedig, Viel Lärm um nichts, Wie es euch gefällt* und *Was ihr wollt* umfasst. Ihre Eigentümlichkeit sieht Courthope in der Vereinigung des macchiavelistischen Prinzips der früheren Tragödien mit dem Gefühl der Eitelkeit der Welt, deren Resultat eine heitere Menschlichkeit sei, in der die Probleme der Ehre, der Gerechtigkeit und Gnade, der Vorzüge des Stadt- und Landlebens u. a. behandelt würden. Von 1600 an herrscht nach Courthope das tragische Element vor, die Komik wird bitter und sarkastisch; ein Charakter steht als Problem im Mittelpunkt, in dem wir die Stimme des Dichters selbst hören. Dieser Zeit werden die grossen Tragödien, ferner *Ende gut, alles gut, Mass für Mass, Pericles, Cymbeline* und *Ein Wintermärchen* zugerechnet. An das Ende verlegt Courthope die aus der griechischen und römischen Geschichte genommenen Stücke, in denen die Reflexion vorherrsche und das dramatische Gleichgewicht beeinträchtigt, der Stil immer dunkler werde.

Dass in dieser Darstellung, die im einzelnen nach Handlung, Charakteristik, Gedanken und Ausdruck mit grossem Scharfsinn durchgeführt ist, viel gewaltsame Konstruktion steckt, leuchtet ohne weiteres ein. Mit der Chronologie der Stücke springt der Verfasser recht frei um, setzt z. B., um nur noch ein Beispiel anzuführen, *Julius Caesar* seiner Theorie zu Liebe hinter *Cymbeline* und *Ein Wintermärchen*. Aber auf den Entwicklungsgang Shakespeares, sein Verhältnis zu seinen Vorgängern, die allgemeinen Ideen und Tendenzen seiner Dramen, seine Kunstprinzipien und die wechselnden Formen, in denen er sie verkörpert, wirft er doch manch helles Licht.

Wie verschieden man Shakespeare sehen kann, das zeigt z. B. ein Vergleich der Würdigung Courthopes mit der Taines in seiner *Geschichte der englischen Literatur*. Der Franzose sieht in Shakespeare den grossen Renaissancekünstler, dessen herrschende Fähigkeit die leidenschaftliche Einbildungskraft ist, die frei von den Fesseln der Vernunft und Moral Menschen nach ihrem Bilde schafft; der englische Kritiker betrachtet den Dichter als sittliche Persönlichkeit, die sich aus der Verehrung der ungebändigten Kraft und der ungezügelten Selbstsucht fortentwickelt zur Anerkennung der sittlichen Weltordnung und die tiefsten Probleme des Lebens, das Verhältnis vom Handeln und Denken, die Bedeutung der Ehre, den Kampf der Leidenschaft des einzelnen mit den Forderungen der Sittlichkeit, der Gesellschaft, des Staates behandelt. Jener kommt wohl dem Wesen des Dichters näher, aber seine Leugnung jeder Rücksicht auf die Moral bei Shakespeare schiesst sicherlich über das Ziel hinaus, dieser sieht in dem Dichter eigentlich nur den Denker, setzt Shakespeares „Kritik des Lebens" auseinander, aber macht nicht den Versuch, ihn von aussen zu sehen, zu zeigen, wie er den Geist seiner Zeit und seines Volkes verkörperte, wie er sich zu den Künstlern anderer Zeiten und Völker verhält, und dringt nicht bis zur lebendigen Persönlichkeit des Dichters vor. Aber auch Courthopes Betrachtungsweise ist für die Erkenntnis des Dichters, wie diejenige Taines fördernd und wertvoll.

Bei der Behandlung der übrigen Dramatiker, die bis zur Schliessung der Theater im J. 1642 wirkten, geht Courthope vom Publikum aus. Die meisten waren, wie er richtig sagt, *hack playwrights*, dramatische Lohnschreiber, und der Geschmack des Publikums, d. h. der Majorität der Zuhörer, der Lehrlinge, Schiffer, Soldaten und Handwerker, die im pit sassen, bestimmte den Charakter der Kunst. Diese fanden aber Freude an einer kunstlosen Mischung von Romantik und Nachahmung bürgerlicher Sitten, wie sie die Stücke von Munday, Heywood, Dekker und Middleton boten,

und an dem Melodrama, d. h. der Tragödie von Blut und Rache. Als Beispiele der letzteren Gattung nennt Courthope die Tragödie *Arden of Feversham,* die er mit Swinburne als eine Jugendarbeit Shakespeares bezeichnet, die *Yorkshire Tragedy,* ferner die Tragödie Chapmans, Marstons, Cyril Tourneurs und Websters. Die Betrachtungsweise Courthopes ist sehr fruchtbar für die Erkenntnis der grossen, gemeinsamen Punkte der Entwicklung; aber die einzelnen Dichter, die doch nicht ausschliesslich Unterhalter des gewöhnlichen Theaperpublikums waren, kommen hierbei nicht immer zu ihrem Rechte. Das gilt z. B. von dem genialen, wenn auch verlotterten Dekker und von Marston. Dieser wird z. B. auf Grund seiner beiden Antonio-Tragödien als ein auf die Häufung des Schauerlichen ausgehender Sensationsdramatiker charakterisiert, während er doch in seinen reiferen Tragödien *The Malcontent* und *Sophonisba* und in seinen Lustspielen, besonders dem ausgezeichneten Stücke *The Dutsch Courtezan,* sich als ein feinsinniger, interessanter Künstler zeigt, der allerdings an die ersten nicht heranreicht. Auch ist es nicht richtig, dass Marston den *Malcontent* zusammen mit Webster verfasst habe; dieser hat, um nach der Sitte der Zeit das Recht zu erwerben, es auf einer Konkurrenzbühne aufführen zu lassen, nur Zusätze dazu geschrieben, die nach seinem eigenen Geständnis „nicht sehr notwendig sind".

Weiter behandelt Courthope *Jonson und die antiromantische Gegenströmung.* Im einzelnen ist hier manches unrichtig, so die Datierung der beiden Bearbeitungen von *Every Man in his Humour* und die Darstellung des Theaterstreites, aber im Ganzen ist die Charakteristik der Kunst Jonsons und seiner Stellung in seiner Zeit treffend.

Zu den glänzendsten Partien des Buches gehört das Kapitel über den *Geschmack des Hofes und Beaumont und Fletcher.* Hier entwickelt Courthope den Unterschied der Kunst dieser beiden Dichter von der Shakespeares in Bezug auf die Handlung, die Charaktere, die Sprache und die Gedanken ihrer Stücke mit einer solchen Schärfe und Klarheit und leitet diese Eigentümlichkeiten in so lichtvoller Weise aus der geistigen und sittlichen Atmosphäre des Hoflebens ab, dass diese Darstellung in der Tat als ein Muster vergleichender Literaturgeschichtsschreibung betrachtet werden kann. Es ist eine wahre Freude für den Fachmann, den Auseinandersetzungen Courthopes hier zu folgen.

Die folgenden Kapitel behandeln *die letzten Tage des poetischen Dramas,* besonders Massinger und Ford, und *die Schliessung der Theater.* Das Buch schliesst mit der Besprechung *Drydens und des romantischen*

Dramas nach der Restauration. Auch hier ist der Verfasser ganz auf seinem Gebiete und entwickelt in klarer Weise die Beziehungen zwischen dem Charakter des Dramas und den Anschauungen und Ideen jener Zeit.

Carlyle nennt die Geschichte einer nationalen Poesie „eine der schwierigsten Unternehmungen, die ein Schriftsteller auf sich nehmen kann“. Denn, sagt er, „die Geschichte der Poesie einer Nation ist das Wesen ihrer politischen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen, religiösen Geschichte. Mit allen diesem wird der vollständige Historiker einer nationalen Poesie vertraut sein, die nationale Physiognomie in ihren feinsten Zügen und in ihren aufeinanderfolgenden Stufen des Wachstums wird ihm teuer sein; er wird die grosse geistige Tendenz jeder Periode unterscheiden, was das höchste Ziel und die höchste Begeisterung der Menschheit in jeder war und wie die eine Epoche sich natürlich aus der anderen entwickelte. Er muss das höchste Ziel einer Nation in seinen aufeinanderfolgenden Richtungen und Entwickelungen darlegen, denn hiernach formt sich die Poesie einer Nation, dies ist die Poesie einer Nation.“ In diesem Sinne hat Courthope sein grosses Werk aufgefasst und durchgeführt. Dass es nicht fehlerlos und vielfach einseitig ist, nicht alle Seiten seines Gegenstandes zu gleicher Zeit und mit gleicher Deutlichkeit sieht, ist einfach menschlich und in der Grösse der gestellten Aufgabe begründet. Aber sicherlich verbreitet es nicht nur eine Fülle von Licht über die behandelte Literaturepoche, bietet nicht nur eine Menge neuer Aufschlüsse und Gesichtspunkte für ihre Erkenntnis, sondern liefert auch glänzende Muster einer wirklich wissenschaftlichen exakten Literaturbetrachtung. Wir sehen dem fünften Band des Werkes, der in kurzem erscheinen wird, mit Spannung entgegen.

Myslowitz i. Schl., April 1905. Phil. Aronstein.

AUSTIN DOBSON, *Samuel Richardson* (English Men of Letters) London, Macmillan & Co. 1902. 213 S. Pr. 2 sh.

Austin Dobson ist einer der besten Kenner der englischen Literatur und Kultur des 18. Jahrhunderts. Er hat den Ton derselben in virtuoser Weise in seinen Dichtungen nachgeahmt, und auch seine literarhistorischen

Arbeiten sind zum grössten Teile der Erforschung dieser Epoche gewidmet. Er hat das Leben von Fielding, Steele, Goldsmith, Horace Walpole und William Hogarth beschrieben und diesen Biographien nun die des „Vaters des englischen Romans", Samuel Richardsons, hinzugefügt.

Dobson beherrscht wie kaum jemand anders das umfangreiche Material zu seiner Aufgabe. Er hat sich durch die ganze bändereiche gedruckte und zum Teil noch handschriftliche Korrespondenz des grossen Briefschreibers hindurchgearbeitet und vermag so ein lebendiges, bis in das Einzelne genaue Bild seines Helden zu geben, seines Charakters, seiner Lebensweise, der Entstehung und Wirkung seiner drei grossen Romane, seines Kreises von Freunden und besonders von Freundinnen, die sich in der berühmten Grotte in seinem Garten auf North End Road in Fulham versammelten und ihm Anregung, Material, Kritik und Schmeichelei brachten, seiner Verkleinerer und Gegner, besonders seines Verhältnisses zu seinem Zeitgenossen und Gegenpol Henry Fielding. Da ist nichts zu klein und unbedeutend, um übergangen zu werden. Alles gewinnt Leben und Bedeutung durch den Zusammenhang mit den äusseren oder inneren Schicksalen Richardsons.

Allerdings geht die Darstellung mehr in die Breite als in die Tiefe. Zwar fehlt es nicht an feinen psychologischen Bemerkungen; im allgemeinen vermissen wir aber den grossen Zug in der Betrachtung. Es ist als ob die Atmosphäre der übermässigen Betonung des Kleinlichen im Leben, des Wichtigtuns mit dem Unwichtigen, kurz des Klatsches, der für den Menschen wie den Schriftsteller Richardson so charakteristisch ist, auch auf seinen Biographen eingewirkt hätte. Manche ausführliche Auseinandersetzungen über die Häuser, die Richardson bewohnt hat, über seine Wohltätigkeit und besonders über seine zahlreichen Korrespondenten haben doch heute ihr Interesse verloren und dürften ohne Schaden des Buches etwas knapper sein. In dem Bestreben, das 18. Jahrhundert vor uns ganz aufleben zu lassen, scheint sich der Verfasser darin zu verlieren und dadurch die Perspektive einzubüssen, die doch die Entfernung von anderthalb Jahrhunderten seiner Darstellung geben sollte. Das zeigt sich zum Beispiel bei der Betrachtung des Verhältnisses von Fielding und Richardson. Der Vergleichung dieser beiden grossen Gegensätze fehlt die psychologische Vertiefung; sie bleibt eigentlich bei den Äusserlichkeiten stehen, ohne zu dem Wesensunterschiede vorzudringen, wie er in der Erziehung, dem Charakter, der Welt- und Lebensanschauung dieser beiden Männer begründet liegt. Und ähnlich steht es mit der Kritik des Schriftstellers Richardson über-

haupt. Die bleibende Bedeutung, sowie die Beschränkungen dieses kleinherzigen, pedantischen, philiströsen Genies werden gegenüber seiner vergänglichen Erscheinung nicht genügend hervorgehoben. Es herrscht mehr die Methode der ins Kleinste gehenden anekdotenhaften Literaturbeschreibung als die der wissenschaftlichen geschichtlichen und vergleichenden Literaturbetrachtung. Jedenfalls bietet aber die Biographie in Vollständigkeit und grosser Zuverlässigkeit das Material zu einer solchen, und das ist gerade bei diesem Gegenstande gewiss kein geringes Verdienst.

Myslowitz, O.-Schl., Jan. 1905. Phil. Aronstein.

Dr. HANS LEY, *die literarische Tätigkeit der Lady Craven, der letzten Markgräfin von Ansbach-Bayreuth.* Erlangen 1904. (*Erlanger Beiträge zur englischen Philologie und vergleichenden Literaturgeschichte,* herausgegeben von H. Varnhagen. Heft XVI.)

Es ist auffallend, dass eine so interessante Persönlichkeit wie die letzte Markgräfin von Ansbach bisher noch keinen Biographen gefunden hatte. Über ihren Anteil an der Politik ihrer Zeit sind wir längst unterrichtet; aber noch fehlte eine zusammenhängende Darstellung ihres Lebens und ihrer Werke, wie sie uns jetzt der Verfasser der obengenannten Schrift in dankenswerter Weise geliefert hat.

Ley hat das Material zu seiner Arbeit fleissig und ziemlich vollständig zusammengetragen. Er hat nicht bloss die gedruckte Literatur ausgenutzt, sondern auch manches nur handschriftlich Vorhandene, u. a. die Briefe der Lady an Hardenberg, die sich im Königl. Hausarchiv zu Charlottenburg befinden. Andererseits muss gleich hier betont werden, dass Ley den literarischen Leistungen der Lady Craven gegenüber Reife des Urteils nur allzusehr vermissen lässt, wie sich im folgenden zeigen wird. Wir wollen zunächst einen kurzen Blick auf die Lebensschicksale der Lady Craven werfen, ehe wir auf ihre Werke eingehen.

Die spätere Lady Craven kam als jüngste Tochter des Earl of Berkeley im Jahre 1750 zu London zur Welt. Den Vater verlor sie früh; von der Mutter wenig liebevoll behandelt, wurde sie von einer Schweizerin erzogen, der sie ihre Bildung zum grossen Teil zu danken hatte. Schon früh wurde sie in die grosse Welt eingeführt: sie lernte Paris bereits 1764 kennen,

wurde nach ihrer Rückkehr bei Hofe vorgestellt und heiratete, erst siebzehnjährig, den Lord Craven. Dreizehn Jahre lebten die Ehegatten zusammen, in welcher Zeit sie ihm sieben Kinder gebar. Dann trat eine Entfremdung und Trennung zwischen ihnen ein: sie warfen sich gegenseitig Untreue vor. Bei Lord Craven ist kein Zweifel an der Wahrheit dieses Vorwurfs: ob die Lady ebenso schuldig war, ist nicht ganz sicher. Es spricht dafür vielleicht eine Stelle in einem Briefe Horace Walpole's, die der Verfasser übersehen hat. Er, der ein guter Freund und Bewunderer der Lady war, schreibt über sie 1785 an Sir Horace Mann nach Florenz: *„She has, I fear, been infinitamente indiscreet, but what is that to you or me?“* Lady Craven begab sich nun mit ihrem jüngsten Sohne Keppel, den ihr Gemahl nicht als sein Kind anerkennen wollte, nach Paris, wo sie einige Zeit lebte und bei Hofe verkehrte. Dort traf sie mit dem Markgrafen Karl Alexander von Ansbach zusammen, der sie schon als Kind, sei es in London, sei es in Paris, kennen gelernt hatte. Sie scheint ihn sofort für sich eingenommen zu haben: er lud sie dringend ein, an seinen Hof nach Ansbach zu kommen. Zunächst unternahm sie aber eine grosse Reise durch Europa, die sie durch Italien nach Wien, weiter nach Warschau, Petersburg, Konstantinopel, Athen führte, worauf sie im Jahre 1786 nach England zurückkehrte. Da sie aber dort die Aufnahme, auf die sie rechnete, nicht gefunden haben mochte, entschloss sie sich der Einladung des Markgrafen zu folgen und traf im Herbst d. J. in Ansbach ein.

Hier fand sie eine Nebenbuhlerin vor, die berühmte französische Schauspielerin Mademoiselle Clairon, welche seit einer Reihe von Jahren die Gunst des Markgrafen genossen hatte. Lady Craven [1]) wusste sie bald zu verdrängen und gewann nun als Maitresse des schwachen Fürsten einen weitgehenden Einfluss, der sich auch auf die Regierungsgeschäfte erstreckte, sehr zum Schaden und Verdruss der Beamten und der Bürger, bei denen die Lady sich äusserst verhasst machte. Die engen Verhältnisse der kleinen Residenz behagten auf die Dauer weder dem Markgrafen noch Lady Craven, obwohl sie sich nach Kräften bemühte, ihn durch Theatervorstellungen, für die sie selbst mehrere Stücke schrieb, und durch sonstige gesellige Veranstaltungen zu zerstreuen. Unter diesen Umständen reifte beim Markgrafen der Entschluss, sein Land an Preussen abzutreten; dahin musste es ohnedies kommen, denn er hatte aus seiner Ehe mit einer koburgischen Prinzessin, die von Jugend auf leidend war, keine Kinder zu er-

1) Der Verfasser hätte hier daran erinnern können, dass wir in ihr denselben Typus vor uns haben, den Schiller in seiner Lady Milford geschildert hat.

warten. Bei den Verhandlungen in Berlin führte Lady Craven das grosse Wort, und der Zessionsvertrag kam Anfang 1791 wirklich zu Stande. Bald darauf starb die Markgräfin und im Herbst des Jahres auch Lord Craven. Der Vereinigung des Markgrafen mit Lady Craven stand also nichts mehr im Wege; die Heirat des Paares, das vorher schon Ansbach für immer verlassen hatte, fand jetzt statt, und sie nahmen ihren Aufenthalt in England. Dies war offenbar der Hauptzweck der Lady neben den vom Verfasser (p. 9) angeführten Gründen gewesen, da sie sich nun unter dem Schutze ihres zweiten Gemahls in ihrer Heimat gesellschaftlich zu rehabilitieren hoffen durfte.

Sie musste bald einsehen, dass sie sich getäuscht hatte. Ihre eigene Familie wandte sich von ihr ab, und die Königin liess sie wissen, dass sie sie bei Hofe nicht empfangen werde. Es gelang ihr aber selber einen Kreis zu bilden, welchen sie in dem vom Markgrafen erworbenen Landsitz Brandenburgh House, in dem jetzt zu London gehörigen Bezirk Hammersmith an der Themse gelegen, um sich versammelte. Dort liess der Markgraf eigens für sie ein Theater erbauen, auf dem sie die Hauptrollen spielte, und zwar pflegte sie mit Vorliebe jugendliche Gestalten zu verkörpern. Hier wurde u. a. auch eine von ihr verfasste Bearbeitung von Schillers *Räubern* aufgeführt. Eine Beschreibung des Tun und Treibens dieses Kreises liefern die *Reminiscences* von Henry Angelo, die dem Verfasser unbekannt geblieben sind (vgl. Bd. II, p. 33 ff.). Angelo war ein berühmter Fechtlehrer, der viel in der aristokratischen Gesellschaft verkehrte; so war er auch mit Byron gut bekannt (vgl. dessen *Letters and Journals*, ed. Prothero I, 99, Anm.).

Ein eigenartiges Licht werfen auf den Charakter der Markgräfin die drei Briefe, welche um diese Zeit 1793 geschrieben und auf S. 10—12 abgedruckt sind. Sie sind an den Grafen Alexander von Tilly, einen französischen Refugié, gerichtet und verraten eine geradezu schrankenlose Liebesleidenschaft für diesen Mann. Wenn hiernach ein Rückschluss gestattet ist, so erheben sich begründete Zweifel, ob sie auch ihrem ersten Gatten die Treue gehalten haben mag.

Nach vierzehnjähriger kinderloser Ehe starb der Markgraf im Jahre 1806 zu Benham, dem ehemaligen Landsitze der Familie Craven, den er seiner Gattin zu Gefallen erworben und ihr geschenkt hatte. Die Markgräfin liess ihm dort ein prächtiges Grabdenkmal errichten und rühmte später in ihren Memoiren die Herzensgüte, Milde und Liebenswürdigkeit des Mannes, in dem sie ihren treuesten Freund verloren zu haben bekannte. Nach dem Tode ihres Gatten, an dem sie noch einen Rückhalt gehabt hatte,

war ihr der Aufenthalt in England verleidet. Sie begab sich in der Begleitung ihres Sohnes Keppel nach Italien, wo sie teils in Genua, teils in Neapel lebte. In dieser Stadt ist sie im Jahre 1828, achtundsiebzig Jahre alt, gestorben.

Wir gehen jetzt zu einer kurzen Betrachtung ihrer Werke und zwar zunächst der dramatischen über. Die Markgräfin, die, wie wir gesehen haben, für das Theater eine ausgesprochene Vorliebe hatte, war eine recht fruchtbare Dramatikerin: dreizehn englische und acht französische Stücke sind von ihr erhalten. Freilich ist deren Wert trotz des Lobes, das ihnen der Verfasser spendet und das man höchstens in Bezug auf den flüssigen und gewandten Stil gelten lassen kann, nicht sehr hoch anzuschlagen; darüber scheinen sich schon ihre Zeitgenossen klar gewesen zu sein. So sagt die Lady selbst von ihrer Komödie *The Miniature Picture* in der deutschen Ausgabe ihrer Memoiren II, 213: „das Stück gefiel nicht und konnte nicht gefallen". Über *The Silver Tankard* urteilt die *Biographia Dramatica* (III, 274): „*The natural tenderness with which an English audience will always treat the work of a lady could alone have preserved such an insipid trifle from immediate condemnation.*" Von dem Stücke *Nicodemus in Despair* heisst es a. a. O. (III, 82): „*There* [in Brandenburgh House] *it was received with rapturous applause*: *here* [in Haymarket Theatre] *with disgust and contempt.*" Bezeichnend ist ferner, dass die Mehrzahl dieser Stücke überhaupt nicht gedruckt worden ist.

Die französischen Lustspiele, — nur um solche handelt es sich — behandeln meist Szenen aus dem türkischen Leben. Nun irrt der Verfasser aber sehr, wenn er meint, die Markgräfin habe die Stoffe ausser aus der Lektüre auch aus ihren Erlebnissen während ihres Aufenthalts in der Türkei geschöpft. Er vergisst, wie sehr die orientalischen Erzählungen auch damals noch Mode waren. Was das erste Stück (*Nourjad*) betrifft, so glaube ich die Quelle nachweisen zu können. In Delandinés *Bibliothèque de Lyon* (Abt. Belles Lettres II, 104) wird eine *histoire orientale* u. d. T. *Nourjakad* erwähnt, die zuerst im *Mercure de France* erschien, von der es heisst: „*Conte moral dont l'invention est neuve et heureuse. Après l'avoir étendû, l'auteur l'a ensuite fail imprimer à part.*" Leider ist mir die Erzählung nicht zugänglich gewesen.

Unser lebhaftestes Interesse wendet sich naturgemäss der obenerwähnten Bearbeitung der *Räuber* zu. Das Drama wurde 1798 auf der markgräflichen Privatbühne aufgeführt und im folgenden Jahre veröffentlicht, um die Angriffe in den Zeitungen zu widerlegen, die sich gegen die „jakobinische Tendenz" des Stückes richteten. Es verdient Erwähnung,

dass die Markgräfin, die trotz ihres längeren Aufenthaltes in Deutschland die Sprache nicht verstand, im wesentlichen der Übersetzung von Tytler (1792) sich angeschlossen zu haben scheint. Bei ihrer Bearbeitung ist sie freilich schonungslos vorgegangen und hat einige der wichtigsten und eindrucksvollsten Szenen gestrichen. So ist die Mehrzahl der Monologe fortgefallen, die Szene mit Kosinsky fehlt. Ihre schlimmsten Sünden hat sie aber im vierten und fünften Akt begangen. Amalia und Karl Moor dürfen sich bei ihr nicht wiedersehen: auf die Kunde von seinem Tode geht sie in ein Kloster! Ferner hat die Markgräfin die Handlung des Stückes geändert, indem sie Franz lebend in die Hände der Räuber fallen lässt, die dann die Rache an ihm vollziehen. So steht es freilich auch in Schillers Theaterbeurteilung, die indess der Markgräfin schwerlich bekannt war. Bei alledem verrät es doch einen bedenklichen Mangel an kritischem Urteil, wenn der Verfasser dies „eine wohldurchdachte, schlichte und dabei doch originelle Nachahmung des Schillerschen Dramas" nennt (p. 35).

Die novellistischen Versuche und einige vom Verfasser im Anhang (p. 70 ff.) mitgeteilte Gedichte können wir hier übergehen, um noch über die Memoiren und Reisebriefe der Markgräfin ein paar Worte zu sagen. Wenn irgend etwas, so sind es diese Memoiren, die vielleicht den Namen der Markgräfin vor der Vergessenheit schützen werden. Nicht als ob sie ein Muster ihrer Gattung wären: sie sind voll von einer peinlich berührenden Selbstverherrlichung, enthalten sehr viel Überflüssiges und lassen wiederum mancherlei vermissen, was man darin zu finden erwarten könnte. Was soll man z. B. dazu sagen, dass sie uns viele Seiten lang über die Geschichte Portugals oder über das Leben des Marschalls von Sachsen unterhält, während sie über ihre eigenen Verhältnisse oft merkwürdig schweigsam ist? Das Urteil eines Mannes wie Ranke verdient hier vor allem angeführt zu werden. Er sagt über die Memoiren *): „Sie enthalten über ihre eigene Person, die Zustände in England und alles das, was ihr auf ihren Reisen begegnete, mancherlei gute Auskunft. Nur sind sie mit Unbedeutendem, was sie freilich für bedeutend hielt, angefüllt. Ihr Geist geht doch über das Gesellschaftliche und das Mass touristischer Wahrnehmungen nicht weit hinaus". — Die Memoiren sind uns ausser im Original noch in einer ziemlich schlecht stilisierten deutschen Fassung erhalten, die etwas früher erschienen sein muss. Der Verfasser hätte wohl daran getan, das Verhältnis der beiden Fassungen selbständig zu untersuchen und sich nicht auf die Behauptung des deutschen Übersetzers zu verlassen, der nach einem voll-

*) Vgl. *Hardenberg und der preussische Staat (Werke* 46, 91 f.)

ständigeren und angeblich sorgfältigeren Manuskript gearbeitet haben will. In Wirklichkeit liegt die Sache so, dass in der englischen Version eine Menge allgemeiner Betrachtungen, die nicht sehr tief gehen, mit Recht gestrichen worden sind, was allerdings den Nachteil mit sich bringt, dass hier manchmal die einzelnen Abschnitte unvermittelt und ohne rechten Übergang auf einander folgen.

Die vorhin erwähnten Reisebriefe erschienen zuerst im Jahre 1789. Es gibt von ihnen eine deutsche und mehrere französische Übersetzungen. Sie sind an den Markgrafen gerichtet und behandeln die früher erwähnte Reise, die von Juni 1785 bis zum August 1786 dauerte. Der Verfasser meint, unter den Reisebeschreibungen dürfte diese den Ehrenplatz einnehmen (p. 58). Ich kann seiner Ansicht nicht folgen; was die Lady mitteilt, erscheint mir nur allzuoft oberflächlich und wenig charakteristisch. Man braucht nur ihre Briefe mit denen ihrer Standesgenossin Lady Mary Montague zu vergleichen, die z. T. dieselben Gegenden bereist hat, um sich des gewaltigen Abstandes zwischen beiden bewusst zu werden. Am besten ist noch die Beschreibung der Grotte von Antiparos (Brief 53, 54) gelungen, die sie in Gesellschaft des Grafen Choiseul Gouffier, des Verfassers eines sehr geschätzten Reisewerkes (*Voyage pittoresque de la Grèce*, 1778) besucht hat.

Sollen wir hiernach ein allgemeines Urteil über die literarischen Leistungen der Markgräfin fällen, so würden wir ihr zwar den Vorzug eines klaren und fliessenden Stils, sowie die Eigenschaft einer gewandten Erzählerin zugestehen, aber darüber hinaus nichts entdecken können, was die übertriebenen Lobsprüche des Verfassers der vorliegenden Schrift rechtfertigte. Sie ist für uns der Typus der aristokratischen Dilletantin. Da der Verfasser ein Urteil aus Allibones *Dictionary of Authors* anführt, hätte er auch die dort zitierten treffenden Worte eines anonymen Kritikers berücksichtigen können. Sie lauten: „*The Margravine of Anspach claims attention from circumstances rather than talent. She was a light and vivacious woman, of a school which is rapidly going by and which it is of the least possible consequence to renovate.*"

Zum Schluss noch zwei Berichtigungen. Die p. 16 angeführte Äusserung über die Lady stammt nicht von Mrs. Montague, sondern von Mme. de Vaucluse, wie sich aus dem Zusammenhange ergibt. — P. 66 ist von „einem Herrn J. H. Meister in Zürich" die Rede. So unbekannt ist aber der Freund Diderots und Holbachs, der Sekretär Grimms, der Fort-

setzer der *Correspondance littéraire* doch nicht. Er ist schon auf p. 7 erwähnt, und es trifft sich merkwürdig, dass er sowohl mit der Markgräfin wie mit Mademoiselle Clairon in Verbindung gestanden hat.

Berlin. Dr. G. Herzfeld.

MAURICE GRAMMONT, *Le vers français ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris 1904. Alphonse Picard et fils. 454 S.*)

Äusserlich gliedert sich das Buch in drei Teile: 1) der Rhythmus als Ausdrucksmittel; der klassische Alexandriner, der romantische Vers, sogenannte freie Verse (*vers libres*); 2) die Laute als Ausdrucksmittel; ihre Wiederholung, die Vokale, die Konsonanten, der Hiatus, der Reim; 3) der Wohlklang (*harmonie*) des französischen Verses; Verse mit Vokaltriaden, Vokaldyaden u. a. Eine Zusammenfassung p. 387 f.; Indices p. 427 f. Selbst wenn die Sicherheit einiger Ergebnisse hinter den Erwartungen des selbständig urteilenden Verfassers zurückbleiben sollte, ist das Buch wegen der Fülle der Tatsachen und mancher neuen Gesichtspunkte lehrreich und anregend. Da es nicht bloss auf Landsleute des Verfassers und Romanisten berechnet sein kann, vielmehr die in dem Buche empiristisch-statistisch behandelten ästhetischen Probleme ein allgemeineres literarisches Interesse beanspruchen können, so ist es auch sachlich gerechtfertigt, wenn ein Nicht-Romanist über den Eindruck berichtet, den das Buch auf ihn gemacht hat.

Ein formell korrekter Vers braucht nicht schön zu sein. Vielmehr trägt zur Schönheit des Verses der Gedanke und der Klang bei. Der Vers als solcher, noch vom Gedanken abgesehn, wirkt durch seinen Rhythmus, durch den Reim, die Laute — Vokale und Konsonanten. Von diesen drei Stücken muss sein Wohlklang (*harmonie*) abhängen. Demgemäss ist zu fragen: über welche Ausdrucksmittel verfügt die französische Poesie, welches ist die Ausdruckskraft (*valeur sémantique*) der verschiednen rhythmischen Gestaltungen und der Lautklänge.

Sehen wir vom klassischen Alexandriner ab, so ist der sogenannte romantische Vers ein Vers von zwölf Silben, nicht zuerst von V. Hugo, aber hauptsächlich von ihm angewandt, der keinen rhythmischen Akzent auf

*) Vgl. von demselben Verf. „*Ragotin*“ *et le vers romantique*, *Revue des langues romanes* 1903, Tome XLVI und *Onomatopées et mots expressifs* ibid. 1901.

der sechsten Silbe hat (33, 399 f.). Er hat im allgemeinen nur drei rhythmische Akzente und folglich drei Masseinheiten (Versteile, *mesures*) statt vier, ist Trimeter (*ternaire*), nicht Tetrameter. Ein markantes Beispiel eines solchen Verses ist nach dem Verfasser der aus drei Teilen zusammengesetzte, denselben Gedanken in drei verschiedenen Arten des Ausdrucks enthaltende Vers

marcher à jeun | marcher vaincu | marcher malade.

Hierbei ist der sogenannte *rejet* zu beachten. Man nennt nämlich rejet „*la partie d'un élément syntaxique qui déborde d'un élément rhytmique sur un autre*". Die Wirkung eines rejet wird einem Zwiespalt (*discordance*) zwischen Rhythmus und Grammatik verdankt (389). Die Grammatik verbindet, so müssen wir uns wohl denken, aufs engste die zweite Verseinheit *marcher vaincu,* während nach dem Rhythmus des klassischen Alexandriners hinter *marcher* die übliche Pause einzutreten hätte, wie denn, so viel ich mich erinnere, auch Hugo immer die erste Hälfte des Alexandriners, also die sechste Silbe, mit einem Wortende zusammenfallen lässt. Erscheint nun solcher Trimeter unter Tetrametern, so bildet er einen rhythmischen Kontrast gegen diese, und nach dem Gefühl des Verfassers seien die Trimeter schneller und entsprechen der Vorstellung einer schnelleren physischen oder geistigen Bewegung (34). Das wahre Kennzeichen des Trimeters bestehe darin, dass das Wort, zu dem die sechste Silbe gehört, und dasjenige, welchem die siebente gehört, durch den Sinn sehr eng verbunden sind (42). Der Trimeter nähere die Gedanken einander durch eine Art von Synthese, während Pentameter und Hexameter sie auseinanderreissen (*écartent*) und analysieren.

Der Verfasser gibt zu, dass die Lesung als Trimeter oder Tetrameter zweifelhaft sein kann (42, 39, 34): um so mehr werden nichtfranzösische Ohren schwanken können. Die Schnelligkeit (*vitesse*) eines Verses hängt nicht ab von seiner Silbenzahl, sondern von der Beziehung, die zwischen dieser Zahl und der Zahl der Verseinheiten (Takte, *mesures*) stattfindet. Ein kleiner Vers ist an sich nicht schneller als ein langer, kann aber dadurch wirken, dass er den Gedanken kurz zusammenfasst (83, 89), so dass der Wechsel zwischen längeren und kürzeren Verszeilen zu den wirksamen Ausdrucksmitteln zu rechnen ist (102, 129).

Dass die Klänge, auch der Laute, an sich auf das Gefühl verschieden wirken, grade wie die blossen Farben, also von elementarer ästhetischer Bedeutung sind, ist klar (191). Aber bekanntlich gibt es viel Streit darüber,

ob in den vorliegenden Wörtern die Klänge wirklich charakteristisch etwas vom Inhalt malen, oder ob wir uns das bloss einbilden.*) Oder kann der Dichter bei Schilderung einer leidenschaftlichen Situation, mitten in Tränen, Verzweiflung u. s. w. daran gedacht haben, eine Art von Lautmalerei treiben zu wollen (195, 391)? Nun, vielleicht berechnet er nicht den Erfolg, aber fühlt die Wortklänge und wählt sie demgemäss. Wenigstens spricht ein so kluger Beobachter wie Diderot davon, dass für die Verse eine Wahl des Ausdrucks getroffen wird in langen und kurzen, harten und weichen, scharfen und dumpfen Silben u. s. w. Der Bedeutsamkeit des Klanges hat man dann wieder entgegengehalten die gleichtönenden *faut, faux* (falsch), *la faux* (Sichel).

Da der Verfasser keine Schwierigkeit umgeht, untersucht er nun seinerseits die *sons expressifs* (165 f.). Abgesehen von direkter Nachahmung, wie *coucou,* gluck-gluck u. a., nennt er sie nie an sich, sondern nur der Möglichkeit nach ausdrucksvoll. Um es in Wirklichkeit (*actu*) zu werden muss der Sinn des Wortes, in dem sie sich finden, zu dem Ausdruck verwendbar sein, dessen die Klänge fähig sind. So sei *casser* — zerbrechen, zerschlagen — bezeichnend, nicht *tasser* — aufhäufen; *briser,* aber nicht *griser; broyer,* aber nicht *corroyer.* Ähnlich bei Wiederholungen von Klängen (189).

Unerlässlich für Verständnis und Beurteilung der weiterhin vom Verfasser statuierten „Harmonie" ist seine Klassifikation der Vokale (192 f.), die hier nicht vollständig wiederholt werden kann, aber von den romanistischen Kennnern nicht übersehen werden darf.**) Sie sind hell und dunkel, hoch und tief, gedämpft und hellklingend u. s. w. Zur Vergleichung zieht Gr. auch einige deutsche Zeilen aus dem *Erlkönig* (*jolie pièce de Goethe*) herbei. Die Prüfung französischer Verse, auf die es ja hier ankommt, ergibt dem Verfasser (209) *que d'une manière générale les voyelles claires peuvent peindre à l'oreille tout objet ténu, petit, léger, mignon.* Allerdings scheint der Vokalklang des zum Beweise angeführten kleinen Gedichts von Hérédia zu diesem dünnen, kleinen, leichten, zierlichen Gegenstand — einer Heuschrecke — ganz gut zu passen.

---

*) Vergl. z. B. A. Grabow, *Die Musik in der deutschen Sprache.* W. Lutoslawski, *Über das phonetische Element in der Poesie (Ztschr. f. Völkerpsychologie* 17, 215 f., 1887, ib., 15, 307 f., 16, 126 f., 17. 184 f. L. Jacoby, *Über die Nachahmung von Naturstimmen in der deutschen Poesie. (Vorträge für das deutsche Volk* 1880, II, 343 f). Pott, *W. von Humboldt und die Sprachwissenschaft,* CCLIII u. CCLXXXIX, Berlin 1876; derselbe, in ob. Ztschr. 3, 338 f.

**) Vgl. *Rev. des L. R.* 1901, p. 102—124.



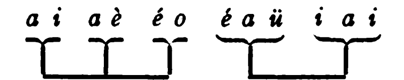
Was die Konsonanten betrifft (245 f.), so wissen wir ja aus der mehr oder weniger systematisch so oft beliebten Alliteration u. dgl., dass man eine gewisse Wirkung von ihnen fühlte. Der Verfasser glaubt noch genauer unterscheiden zu können (268), indem er einigen Verbindungen die Fähigkeit zuschreibt, Traurigkeit und Schmerz (natürlich in Übereinstimmung mit dem Sinn der Worte) zu malen. Die angenehmen und unangenehmen Hiate werden (284) lautphysiologisch bestimmt. Bei der Benutzung des Reims (die von der üblichen abweichende Theorie von männlichen und weiblichen Reimen 301 f.) ist von Wirkung der Wechsel der beiden eben genannten Arten und die Vokalverschiedenheit (*non assonance*) der aufeinanderfolgenden.

Bei der Beurteilung des eigentlichen Wohlklangs (*harmonie*) muss man sich gegenwärtig halten, dass das französische Ohr für die Auffassung französischer Verse massgebend, aber auch doch wohl anders organisiert ist, als in der Regel das fremde. Zudem gesteht der Verfasser, dass es nicht so leicht sei, die Harmonie herauszufinden, weshalb er ein Rezept dafür verschreibt (332 A.). Endlich sei die Abteilung der Silben, die z. B. zu einer Tetrade gehören, nicht überall durchaus sicher (348 f.). So wird es entschuldbar sein, wenn die Musterverse (p. 322) nicht auf jeden den gleichen Effekt üben. So z. B.

voici la verte 'Ecosse et la brune Italie (Musset); und:
Boaz ne savait point qu'une femme était là,
Et Ruth ne savait point ce que Dieu voulait d'elle.

Der eigentliche Grund des Wohlklanges könne nur in den Vokalen liegen und zwar darin, dass sie in einer gewissen Ordnung aufeinander folgen. Die Harmonie ergibt sich aus der Korrespondenz der Vokale, die zu 2 oder 3 gruppiert sind (327, 389). Diese Gruppen werden durch das Ohr unterschieden; dieses wird unterstützt durch die hauptsächlichsten Teilungen des Verses, die Cäsuren oder Einschnitte, und durch die Betonungen, welche der Sinn der Worte an sich erfordert (*accents toniques,* 328, 399, 401). Die wohlklingendsten Verse sind die, in denen die Gruppierung der Vokale zusammenfällt mit der Gruppierung der Silben, die durch den Rhythmus bestimmt wird. Als Beispiel einer solchen Gruppierung diene der Vers von Musset

voici la verte 'Ecosse et la brune Italie



Der Verfasser unterscheidet im Gebrauch der Verse Vokal-Dyaden, Triaden, Tetraden, Hexaden; verschiedene Arten können sich im selben Verse finden — über ihre Gruppierung bleiben jedoch zuweilen Zweifel bestehen (348, 350).

Der Verfasser unterstützt sein Gesetz durch Musterung einiger Dichter: Racine, Hugo, Musset, Leconte de Lisle, Boileau, Lamartine (für den er keine Voreingenommenheit zeigt). Da ergibt sich allerdings das Merkwürdige, dass bei Racine und Hugo auf je hundert Verse 42 besonders wohllautende kommen, dass dann die andern in der obigen Reihenfolge sich anschliessen. Nachdem die 12-silbigen Verse untersucht sind, werden noch die von weniger als 12 Silben betrachtet (376 f.).

Seine umfangreiche und eingehende Musterung gibt schliesslich dem Verfasser die Mittel, über die mutmassliche und notwendige Gestaltung des ferneren französischen Verses überzeugende Ansichten auszusprechen (405 f., 423). Während eine eigentliche Würdigung des Buches den Romanisten vorbehalten bleiben muss, haben andere Leser mit allgemein literarischem Interesse sich die zu weiteren Betrachtungen führende Frage vorzulegen, ob sich analoge Vokalgruppierungen auch sonst in der Poesie finden und wie sie wirken, oder ob die Sprachen auch darin ihren eignen Weg gehn, dass sie nach ihrer Geschichte und der rhythmischen Form ihrer Poesie für den Wohlklang verschieden sorgen. Ich glaube, die Franzosen hören anders als wir, sowohl den Ton ihrer eigenen Verse, als den anderer, z. B. lateinischer. Davon abgesehn bewirkt die blosse Sprachform einen Unterschied. Der Verfasser findet z. B. in *tragique* das i so charakteristisch. Da wir tragisch betonen, so fühlen wir denselben Begriff anders: bei uns kann es gefühlsmässig mit Trauer oder mit Klage verwandt sein. Diese Einzelheit bestätigt, scheint mir, dass schliesslich nur das französische oder sehr gut geschulte französische Ohr allen jenen mannigfaltigen Unterschieden des Klanges und Wohllauts französischer Verse folgen kann.

Berlin. K. Bruchmann.



Druckfehlerverzeichnis zu Band XV.

In dem Aufsatz über *Juan de Luna* von Ed. Böhmer ist zu berichtigen:

S. 423 Anm. Z. 2 lies Llorente.

S. 426 Z. 13 v. o. setze man statt er.

S. 428 Anm. 3 Z. 2 fehlt idiotismos hinter castizos.

In der Bruchmannschen Besprechung der *Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur* S. 468 ff. ist der Name des Verfassers irrtümlich Diederich statt Dieterich angegeben.

Abhandlungen.

Ossian in der italienischen Litteratur bis etwa 1832, vorwiegend bei Monti.

Von

Karl Weitnauer.

EINLEITUNG.

Die litterarischen Zustände Italiens beim Erscheinen Ossian's (1763). Italiener in England.

Um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts befand sich Italien in einer Periode des materiellen und geistigen Aufschwungs. Der Friedensschluss von Aachen, welcher den österreichischen Erbfolgekrieg beendete, leitete eine lange Zeit politischer Ruhe ein. Die spanische Fremdherrschaft mit ihrem Priesterdrucke war vorüber, und die neuen Herrscherfamilien legten der Entfaltung der einheimischen Kunst und Litteratur kein Hindernis in den Weg. Gleichzeitig wurden die Italiener auf die anderen zivilisierten Völker aufmerksam, mit deren geistiger Kultur die ihrige nicht Schritt gehalten hatte. Der Geist der Aufklärung, der aus den Nachbarländern zu ihnen herüberwehte, brach sich auch in Italien allmählich auf allen Gebieten Bahn.

So begann damals für die italienische Litteratur eine Zeit des Aufschwungs. Wahrheit und Natürlichkeit kommen in den Komödien Goldoni's, zuerst in seinem *Bugiardo* (1748), zur Geltung. Die Tragödie wird durch Alfieri reformiert und lässt moderne Gedanken über Rechte und Pflichten der Bürger auf der Bühne aussprechen. Die satirische Dichtung nimmt die Auswüchse der Gesellschaft aufs Korn; Gasparo Gozzi in seinen *Sermoni* (1750—55) und Parini im *Giorno* (1760) verspotten

die Adeligen. Die lehrhafte Dichtung wendet sich an das Volk, namentlich in Fabeln. In der Lyrik herrschen neben einander die konservative Dichtergruppe der Arkadia mit ihren Tändeleien und Geistreicheleien in Form von Sonetten, Madrigalen, Oden, Canzonetten, und die klassische Schule, welche die Lyrik durch Nachahmung der Alten erneuern will. Die Vertreter der Arkadia sind Rolli († 1765), Metastasio († 1782), Frugoni († 1768); das Haupt der Klassizisten ist Savioli († 1765), dessen *Amori* (1763—65) ungemein beliebt wurden. Bald fangen aber Männer dieser Schule an, sich für die modernen fremden Litteraturen zu interessieren und ausländische Stoffe sowie die Begebenheiten ihrer eigenen Zeit in ihren Dichtungen zu verwerten. Vincenzo Monti (1754—1828) ist der Hauptvertreter dieser Richtung, welcher ausserdem noch Ugo Foscolo (1778 — 1827) und Ippolito Pindemonte (1753—1828) angehören. Alle drei sind schon „Vorromantiker". Als grösseres episches Werk entstanden um die Mitte des Jahrhunderts in Anlehnung an die *Göttliche Komödie* die zwölf *Visioni* Varano's. Durch sie wurden die Italiener zu ernster und männlicher Dichtung und zugleich zum Studium Dante's angeregt.

In der Prosa zeigt sich der Geist der Kritik am deutlichsten in den Werken Baretti's (1719—1789), die infolge ihres Kampfes gegen veraltete Anschauungen in der Litteratur eine geistige Revolution hervorriefen. Im Jahre 1763 begann seine kritische Halbmonatsschrift, die *Frusta letteraria,* zu erscheinen. Ihr war zwei Jahre vorher eine andere periodische Veröffentlichung vorausgegangen, welche die Sitten und die Kunst zu reformieren suchte, nämlich Gozzi's *Osservatore,* in der Art von Addison's *Spectator.*

So pulsierte in der ganzen italienischen Litteratur neues kräftiges Leben. Aus dem göttlichen Werke Dante's floss es ihr aufs neue zu, daneben schöpfte sie aber auch aus dem geistigen Born der fremden Nationen. Nie zuvor hatten die Italiener so eifrig auf die Stimmen des Auslands gelauscht. Gerade England aber war es, das ihnen wegen seiner freiheitlichen Einrichtungen und seiner hochentwickelten Litteratur als ein beneidenswertes Land erschien.

Daher zog es gar manchen zum nördlichen Inselreiche. Dort lebten einige Zeit mehrere hervorragende italienische Schriftsteller: der Geschichtsschreiber Bianchini, der Verfasser des *Newtonianismo* Algarotti, der Begründer der historischen Kritik in Italien Martinelli, und der Verfasser der *Merope* Scipione Maffei. Von anderen Italienern, die ihren Landsleuten Kunde von englischem Wesen und englischer Litteratur brachten, ist besonders zu nennen der Tragiker Conti (1677—1749), der

ihnen die Kenntnis Shakespeare's vermittelte, ausserdem Rolli (1687—1765), der Hofdichter und Lehrer des Italienischen bei der englischen Königsfamilie war, und der schon erwähnte Giuseppe Baretti. Diesem wurde die Metropole an der Themse mehr als eine blosse Arbeitsstätte. Dort, wo er 1760 sein *Dizionario inglese-italiano* geschrieben hatte, fand er eine Zufluchtsstätte, als er wegen seiner *Frusta letteraria* vor der venezianischen Inquisition fliehen musste.

Durch so bedeutende Männer war England auf der italienischen Halbinsel bekannt geworden. Die englische Litteratur fand in Übersetzungen allmählich Eingang, und die Beschäftigung mit den Originalwerken wurde durch das vortreffliche Wörterbuch Baretti's bedeutend erleichtert.

In diese Zeit neugieriger Umschau bei den Italienern fällt das Erscheinen Ossian's. In allen anderen Ländern jubelten die Gebildeten dem neu entdeckten Barden zu. Er bot ja alles, was man begehrte: Ursprünglichkeit, Natürlichkeit, Altertümlichkeit. Seine melancholische Grundstimmung passte zu der Sentimentalität der damaligen europäischen Gesellschaft, welche die rührenden Romane eines Richardson verschlang. Sollte er da den Italienern nicht gefallen, in denen die Erinnerung an die einstige Grösse ihres Volkes schmerzliche Gedanken erweckte, die also zum Sentimentalen hinneigten? Zeigte man ihnen auch nicht wie unseren Voreltern die wilden, kalten Gegenden des Nordens als die Heimat ihrer kraftvollen Ahnen [1]), so konnte er doch auch ihnen willkommen sein [2]) um so mehr als die Nachahmung der Engländer in Mode gekommen und die englische Litteratur von den einflussreichsten Kritikern gepriesen worden war. Zur Einführung des gefeierten Barden bedurfte es nur des richtigen Mannes, und diesem war dafür hoher Ruhm sicher.

Kapitel I.

Aufnahme des Macpherson'schen Ossian in Italien. Cesarotti und seine Übersetzung.

§ 1. Die Aufnahme.

Es fehlt bis jetzt eine eingehende Schilderung der Aufnahme, welche

1) Dies geschah zu Klopstock's Zeit. Vgl. Klopstock's *Werke* (*Deutsche Nationallit.*, 48. Bd.) S. II.

2) Camerini meint in den *Profili Letterari*, S. 505 f., Ossian habe den Italienern nicht allzu fremdartig erscheinen müssen, denn Nebel und Wolken gebe es auch im Süden. Indessen ist dazu die Szenerie bei Ossian doch viel zu wild und düster.

Ossian in der italienischen Litteratur gefunden hat. Die folgenden Ausführungen mögen diese Lücke ausfüllen.

Keineswegs gross wird die Zahl der gebildeten Italiener gewesen sein, deren englische Sprachkenntnisse ausreichten, um den Ossian Macpherson's im Original zu lesen. Es ist daher nicht zu verwundern, dass wir hinsichtlich des Eindrucks, den das Werk auf die Italiener machte, auf spärliche Nachrichten angewiesen sind. Nur zwei Urteile über ihn aus jener Zeit sind uns bekannt geworden und diese beiden stehen noch dazu in direktem Widerspruch miteinander. Das eine, vom 4. August 1762 datiert, lautet geradezu feindselig. Es findet sich in einem Briefe Patriarchi's an den Abate und Dichter Giuseppe Gennari aus Padua. Hier wird Ossian ein „ganz unwürdiges Buch" genannt, „dem man nur wünschen könne, dass es von keinem Menschen beachtet werde."[1])

Ganz anders, voller Bewunderung, spricht sich über ihn ein junger Paduaner aus, der folgendes an Macpherson schrieb: «*Votre Ossian m'a tout-à-fait enthousiasmé. Morven*[2]) *est devenu mon Parnasse, et Lora*[3]) *mon Hippocrène. Je rêve toujours à vos Héros; je m'entretiens avec ces admirables enfants du chant; je me promène avec eux de coteau en coteau, et vos rochers couverts de chênes touffus et de brouillards, votre ciel orageux, vos prairies qui ne sont parées que de chardons, tout ce spectacle grand et morne a plus de charme à mes yeux que l'isle de Calypso et les jardins d'Alcinous.*»

So hat ihn in erster Linie die ossianische Szenerie fasciniert, aber auch Ossian's Stil gefällt ihm besser als der Homerische. Er fährt fort: «*L'Écosse nous a montré un Homère, qui ne sommeille ni ne babille, qui n'est jamais ni grossier, ni traînant, toujours grand, toujours simple, rapide, précis, égal et varié.*»

Doch, sagt er weiter, er wolle ihn nicht loben, denn er gedenke, ihn in italienischen *vers blancs* zu übertragen. Man streite in Italien über die Echtheit der Gedichte; „Visier herab!" ruft er ihm zum Schlusse zu; „als was soll ich Sie bewundern, als grossen Übersetzer oder als ein Dichtergenie?" Die Unterschrift lautet: «*Votre confrère en Ossian*».[4]) Der be-

1) *Raccolta* etc. S. 23 f.: „*Spero che quell' indegnissimo libro, ancorchè pieno di malizia e d'artifizio, e, se volete, di spirito, avrà il fine di non esser curato, come quelli degli altri innovatori suoi pari*".

2) Die Heimat Ossian's und Fingal's. Vgl. Macpherson, *The Poems of Ossian*, S. 237 (Fussnote).

3) Ein Landstrich in Morven. Vgl. Macpherson, l. c., S. 299: *Streamy Lora.*

4) British Museum, Addit. MSS. 22899, zitiert nach: Cesarotti, *Epistolario* ed. di Firenze, tomo I, 8 ff.



geisterte Jüngling, der diese Zeilen schrieb, hiess Melchiorre Cesarotti. Da er die Seele der Ossianbewegung in Italien werden sollte, verlohnt es sich wohl der Mühe, seine nähere Bekanntschaft zu machen.

§ 2. Cesarotti.

Er lebte seit 1760 als Erzieher in dem Patrizierhause Grimani zu Venedig. Am 15. Mai 1730 als Sohn vornehmer, aber unvermöglicher Eltern zu Padua geboren, hatte er am Seminar seiner Vaterstadt studiert, war Priester geworden, hatte aber mehr Geschmack an litterarischen Arbeiten als an der Theologie gefunden. Sehr jung war er Professor der Rhetorik an dem genannten Seminar geworden und hatte Übersetzungen aus Aeschylos und Voltaire veröffentlicht. In der Lagunenstadt machte er wertvolle Bekanntschaften, so z. B. die eines Engländers Charles Sackville. Der Verkehr mit diesem sollte für ihn von ganz besonderer Bedeutung werden, denn von Sackville bekam er die Anregung zu seiner Ossianübersetzung. Cesarotti wartete die Antwort Macpherson's auf seinen Brief nicht ab, sondern begann alsbald mit der Übertragung. Da er des Englischen unkundig war, so wurde er anfangs von dem Engländer unterstützt, später, als er sich in jene Sprache eingearbeitet hatte, übersetzte er allein.[1]) Die gemeinsame Arbeit fällt ins Jahr 1762 In sechs Monaten übertrugen sie die ossianischen Gesänge, so weit sie bis dahin von Macpherson herausgegeben waren.[2])

---

1) Vgl. die Vorrede zur 2. Ausgabe von Padua (1772): „*S'io potei far qualche piacere agli amatori della poesia, presentando loro le opere di Ossian tradotte nella nostra lingua, protesto dinanzi al pubblico con una dolce compiacenza, di doverlo principalmente al signor Carlo Sackville, gentiluomo inglese, a cui da molto tempo sono stretto coi vincoli della più cara amicizia. Questo giovine signore intendentissimo della lingua italiana, e di ottimo gusto nella poesia, come in tutte le buone arti, abitando allora in Venezia, non solo mi diede le prime notizie di questo straordinario poeta, e me ne fece gustar qualche saggio, ma m'inanimò gagliardamente a intraprender questa fatica tuttochè allora io non fossi atto ad eseguirla da me, avendo appena qualche tintura della lingua inglese. Scortato della sua perpetua assistenza per l'intelligenza letterale del testo, giunsi a metter in verso la prima parte di queste poesie; e mi resi poi atto a compier da me solo il restante dell opera, quando comparvero gli altri componimenti di Ossian*". (Cesarotti, *Poesie* I, 7 ff.).

2) Vgl. Cesarotti, *Poesie* I, XX. Die *Fragments* waren 1760 erschienen, *Fingal* mit einigen anderen Gedichten im Dezember 1761. Betreffs genauer Titel dieser Werke s. „Benützte Litteratur" am Schluss dieser Abhandlung. Auf dem Titelblatt des *Fingal* steht 1762, worüber Saunders, *Life* etc., S. 161 zu vergleichen ist.

Mit neuem Eifer wird sich Cesarotti auf das Werk verlegt haben, als er von Macpherson eine schmeichelhafte Antwort auf seinen Brief bekam, in welcher der Schotte erklärte, er zweifle nicht an dem Erfolg des Unternehmens, da er von der Übersetzungskunst Cesarotti's überzeugt sei.[1]) Die heikle Frage hinsichtlich der Echtheit der Gedichte beantwortete Macpherson aber auf einem Umwege, indem er Cesarotti auf eine Dissertation über die alten Schotten vertröstete,[2]) welche er in der neuen Ausgabe ossianischer Gedichte finden werde.[3]) Diese Abhandlung werde Cesarotti alle Zweifel an der Echtheit benehmen. Wenn sie noch nicht genüge, so sei er zu weiteren Aufklärungen bereit. Er habe Auftrag erteilt, dass Sackville und Cesarotti je ein Exemplar der neuen Ausgabe übersendet werde. Als Sackville im August 1763 die neu veröffentlichten ossianischen Gedichte bekommen hatte,[4]) scheinen sich die beiden Freunde sofort wieder an die Arbeit gemacht zu haben, denn noch im gleichen Jahre erschien der italienische Ossian.

Cesarotti wurde durch seine Ossianübersetzung schnell berühmt. Der Herzog von Parma wollte ihn an seine Universität berufen, an welcher er die bedeutendsten Gelehrten Italiens und des Auslandes versammelte, Cesarotti schlug aber die Einladung aus. Er folgte dagegen einem Rufe in die Heimat Padua zur Übernahme der Professur für griechische und hebräische Litteratur. Hier vollendete er die Ossianübersetzung und gab 1772 das ganze Werk (in 4 Bänden) heraus. Es war zuvor von dem Irländer Dominick Trant noch einmal durchgesehen worden, der sich sehr schmeichelhaft darüber äusserte.[5]) Von nun an bis zu seinem Tode (3. Nov. 1808) ward Cesarotti eine ungestörte Ruhmeslaufbahn zu teil.

---

1) *„L'eleganza del sentimento e la cognizione della critica che l'Abate dimostra, mi persuadono abbastanza ch'egli renderà ampia giustizia ai poemi d'Ossian nella traduzione ch'egli intende di farne“.* (Cesarotti, *Epistolario*, ed. di Pisa, tomo I, 313 f.). Dieser Brief ging ebenso wie der Cesarotti's an Macpherson durch Sackville's Hände.

2) Macpherson, l. c. S. 6 ff.

3) Gemeint ist *Temora* etc. London. 1763.

4) Den Empfang derselben und seine Absicht, so bald als möglich mit der Übersetzung zu beginnen, teilt Sackville dem Freunde am 30. August 1763 mit. Vergl. Cesarotti, *Epistolario*, ed. di Firenze, tomo I, 15.

5) Cesarotti, *Poesie di Ossian*, I, 9: *„La parte già data al pubblico, e molti poemi della seconda furono ultimamente riveduti da capo a fondo, e confrontati col testo inglese dal signor Domenico Trant, gentiluomo d'Irlanda, fregiato ugualmente della soda e della polita letteratura, e di candidissimi costumi; il quale, a riserva di alcuni pochi luoghi, onorò la mia opera della sua lusinghiera ed autorevole approvazione.“*

Von seinen späteren Werken wollen wir nur eine Übersetzung des Demosthenes, sowie der Ilias erwähnen, ausserdem den *Saggio sulla filosofia delle lingue* und das Napoleon verherrlichende Epos *Pronea*. Als Dichter und namentlich auch als Kritiker berühmt, von seinen Mitbürgern hochgeehrt, konnte er im Alter von sich selbst sagen, dass nur wenige Gelehrte glücklicher gewesen seien als er.[1]) Die bedeutendsten Personen seiner Zeit kamen eigens nach Padua, um ihn kennen zu lernen, Monti [2]), Alfieri [3]) und Madame de Staël [4]). Pindemonte hielt sich alljährlich mindestens zweimal einige Tage in Padua auf, hauptsächlich Cesarotti's wegen.[5]) Trotz des hohen Ansehens, das er genoss, blieb Cesarotti bescheiden. Seine Liebenswürdigkeit im Umgange wird uns von Alfieri [6]) und anderen bezeugt. Pieri wird nicht müde, seine Güte, sein *„cuore angelico“* zu preisen.[7]) So ist es nicht zu verwundern, dass Cesarotti leicht die Herzen seiner Schüler für sich gewann und dass ein Kreis begeisterter Jünger sich rasch um ihn versammelte. *„Padre Ossian“* nannte er sich selbst [8]) und seine Lieblingsschüler scheinen sich wie eine Familie um den ehelosen Priester geschart zu haben. Seinen *„figlio primogenito“* nannte er Pietro Antonio Bondioli, den späteren Mediziner (1765—1808), der wenige Wochen vor seinem *„padre“* starb, und den Cesarotti so liebte, dass man ihm den Tod seines Lieblings verheimlichte, um den schwerkranken Mann zu schonen.[9]) Andere „Söhne“ waren der genannte Pieri und kein geringerer als Ugo Foscolo [10]); Giuseppe Barbieri, sein *„figlio ultimogenito“*,[11]) empfing von ihm den Namen „Oscar“, nach Ossian's Lieblingssohn.[12]) Dass Cesarotti auch viel umschmeichelt wurde, ersehen wir deutlich aus Pieri's Erinnerungen. Pieri beschönigt nicht die Aufdringlichkeit, mit welcher er selbst sich dem berühmten Gelehrten näherte, erwähnt vielmehr mit Stolz den Kultus, den er und seine Studiengenossen mit ihm

---

1) Vgl. Pieri, *Vita* I, 170.
2) Ibd. I, 177.
3) Vgl. Alfieri, *Vita* I, 109 und II, 100.
4) Vgl. Pieri, l. c. I, 111.
5) Vgl. Pieri, l. c. I., 110.
6) Vgl. Alfieri, l. c. II, 100.
7) z. B. l. c. I, 266: *„Che cuore angelico! Che umanità! Che indulgenza!“*
8) Vgl. unten S. 272, Anm. 1. Auch *„Padre Meronte“* hiess er als Mitglied der Akademie in Rom. Vgl. Pieri, l. c. I., 140.
9) Vgl. Pieri, l. c. I, 181.
10) Vgl. Foscolo, *Opere* etc. VI, 69 f.
11) Pieri, l. c. I, 102.
12) Vgl. Macpherson, *The Poems of Ossian, S. 249: „Oscar, ... my best my gratest son!“*

trieben.[1]) Cesarotti's Briefwechsel erweckt die Vermutung, dass jeder Ossianverehrer seiner Sympathie sicher sein konnte.[2])

Um das Bild des hochangesehenen Ossianübersetzers zu vervollständigen, sei noch auf die Verehrung hingewiesen, mit welcher die weltlichen Machthaber seiner Zeit ihn behandelten. Von Napoleon selbst wurde er mit grosser Auszeichnung empfangen, als er als Abgesandter seiner Vaterstadt zum Kaiser nach Mailand gereist war, um ihn zu versöhnen. Er wurde zur Tafel gezogen und musste zwischen dem Kaiser und dem Vizekönig von Italien Platz nehmen, „welche an jenem Tage ihr Szepter vor der Hoheit der Gelehrsamkeit neigten".[3]) Der Kaiser plauderte mit Cesarotti über Litteratur und *„s'arrestò sulla lode di Ossian"*.[4]) Chateaubriand erzählt von Napoleon, dass er in seinen letzten Tagen auf Sanct-Helena, in sein Zimmer eingeschlossen, Ossian las und zwar in der italienischen Übersetzung Cesarotti's.[5])

§ 3. Die Übersetzung.

1. Ihr Charakter im allgemeinen.

Macpherson's Ossian verdankt seinen Ruhm hauptsächlich dem Umstand, dass er den Zeitgenossen etwas ganz Neues bot. Das nordische Düster, das über seine Poesie ausgebreitet ist, die zahlreichen Bilder aus den unwirtlichen kaledonischen Gegenden, die Menge gefühlvoller Gedanken, häufige und eigenartige Geistererscheinungen, dazu eine packende Darstellung — all das rief Staunen und Bewunderung hervor. Mächtigen Eindruck machte auch das Metrum der Gedichte, die *„measured prose"*, die an Stellen höherer Erregung und Empfindung die gewöhnliche Prosa unterbricht. Es war für Cesarotti weder leicht, solch fremdartigen Stoff wirkungsvoll in italienischer Sprache wiederzugeben, noch das richtige Versmass für seine Übersetzung zu finden. Er betont dies mehrmals.[6]) Am geeignetsten schien ihm eine Übertragung in *„versi sciolti"*, reimlosen

---

1) *Pieri*, l. c. I, 34 f.

2) Vgl. das nächste Kapitel, z. B. S. 268.

3) Pieri, l. c. I, 168 f.

4) Vgl. Benzoni, *Una lettera* etc., S. 341.

5) *Mémoires d'Outre-Tombe* IV, 74 f.

6) Z. B. *Poesie* etc. I, 322: *„Certo è che nella poesia italiana io non aveva alcun esempio preciso dello stile e del numero che conveniasi alla traduzione d'un poeta così lontano dalle nostre maniere; e che mi convenne tentar una strada in gran parte nuova"* . . .

elfsilbigen Versen.[1]) Indem er diese wählte, konnte er, von den Fesseln des Reimes frei, einerseits leichter die Treue der Übersetzung wahren, anderseits auch den Stil Ossian's, seine kurzen schlichten Sätze nachahmen. Er selbst sagt, er habe mehr daraufhin gearbeitet, dem Geiste als dem Buchstaben treu zu bleiben und habe gewünscht, halb die Rolle des Übersetzers, halb die des Dichters zu spielen.[2]) Vor allem habe er sich bemüht, die eigenartigen Schönheiten des Originals auch in der Übertragung zur Geltung zu bringen. Lieber habe er etwas hinzugefügt oder vom Original abweichend dargestellt, als dass er es ausgelassen habe. Wenn er sich aber einmal eine Zutat oder Änderung erlaubt habe, so sei es sein Grundsatz gewesen, jeden Gedanken und Ausdruck zu vermeiden, der nicht der Denk- und Ausdrucksweise des Originals entsprochen hätte.[3]) An etlichen einfachen Beispielen sei uns gestattet, zu zeigen, wie er dabei zu Werke ging.

Im 2. Vers seiner Übersetzung der *Temora* lesen wir von grünen Hügeln, während Macpherson an der entsprechenden Stelle die Farbe nicht angibt.[4] Cesarotti hielt den Zusatz *verdi* für erlaubt, da Macpherson gleich in der nächsten Zeile von grünen Hügeln spricht.[5])

Manchem Leser wird das Epitheton *tenebrosi* auffallen, das Cesarotti seinen Heerführern gibt, obwohl es an der Stelle des Originals fehlt.[6]) Der Ossiankenner weiss, dass der Italiener hier ein echt ossianisches Beiwort gebraucht, das übrigens kurz vorher bei der Schilderung Morlath's vorkommt.[7]) Den Recken Cairba nennt Cesarotti — übrigens mit einem Missverständnis — *„al carro nato"*, da er denselben Helden an anderer Stelle bei Macpherson als *car-borne* erwähnt fand.[8])

Auch Vergleiche sind in der Übersetzung hinzugefügt. So ist

1) Aber auch gereimte Partien sind eingestreut, wie Cesarotti überhaupt an metrischer Abwechslung sehr reich ist. Vgl. die Einleitung zu *Comala*, in: *Poesie* I, 320.

2) Ibd. I, 10.

3) Ibd. I. 320 ff.

4) Cesarotti, l. c., v. 2: . . . *i verdi colli*
Riveste il Sole.
Macpherson, S. 305: *The mountains are covered with day.*

5) Ibd.: *Two green hills* . . .

6) *Temora,* v. 47: *Questi e mill' altri tenebrosi duci.*
Macpherson, S. 305: *These, and a thousand other chiefs.*

7) Ibd.: *Morlath stood with darkened face.*

8) Cesarotti, ibd. v. 48: *Cerchio feano a Cairba al carro nato.* Macpherson S. 305, sagt hier einfach: *These . . . surrounded the king of Erin*, dagegen S. 308: *car-borne Cairbar.* Cesarotti verwechselt natürlich *car-borne*, „auf dem Streitwagen dahingetragen", mit *car-born* *„al carro nato"*.



bei ihm Oscar *„bello come i primi raggi del Sole“*[1]). Macpherson hat den Vergleich zwar nicht hier, aber sonst angewendet, z. B. sagt er, Fingal's Gesicht sei *„like the plain of the sun, when it is bright“.*[2])

Das längste Einschiebsel, das sich Cesarotti, so viel ich sehen kann, gestattet hat, findet sich ibd. v. 75—85. Bei der Aufzählung von Fingal's Helden stossen wir hier auf die Namen Fergusto und Usnorre, die bei Macpherson fehlen. Fergus ist wie Ossian und Fillan ein Sohn Fingal's. Cesarotti nahm an, dass unter dem gleich nach Fillan genannten jugendlichen Kämpen dieser dritte Fingalsohn gemeint sei. Die tragische Figur des alten Usnor hat Cesarotti aus dem Gedichte *Dartula* herübergenommen, das bei ihm der *Temora* unmittelbar vorhergeht. In jenem Gedichte ist der Tod der drei Söhne Usnor's erzählt, welche von demselben Cairba erschlagen worden sind, gegen den in *Temora* Fingal zu Felde zieht. Dass der Greis sich dem Kriegszug anschloss, um Rache an Cairba zu nehmen, gibt Cesarotti selbst an und erklärt somit sein kühnes Einschiebsel.[3]) Die Einzelheiten sind ganz der Macpherson'schen Darstellungsweise angepasst. Usnor's Schild ist schwarz[4]) wie der Fingal's[5]); „König der Lanzen“ wird er genannt[6]) nach Macpherson's *„king of swords“.*[7])

Den einfachsten Fall einer Veränderung von der Art wie Cesarotti sie sich erlaubte, haben wir vor uns, wenn er, statt die Worte *king of Erin* zu übersetzen, den Namen des Königs, Cairba, einsetzt,[8]) wie der Fürst auch bei Macpherson sonst heisst.[9])

Die Verwendung eines anderen Bildes bemerken wir einige Verse weiter: Fingal's Lanze ist ein *vapor di morte.*[10]) Macpherson vergleicht sie mit dem todbringenden Meteor,[11]) indessen an anderer Stelle kommt auch bei ihm der verderbenschwangere Dunst vor.[12]) Krieger sind bei Cesarotti statt mit Gewittern und Stürmen mit Wetterwolken ver-

---

1) Ibd. v. 88/89.
2) l. c., S. 315.
3) Ibd. v. 82—85.
4) v. 77.
5) Macpherson S. 375: *like the darkened moon.*
6) v. 81.
7) S. 259.
8) Ibd. v. 48.
9) S. oben, S. 259, Anm. 8.
10) v. 61.
11) S. 305/306: *a meteor of death.*
12) S. 315: *a vapour that hovers round the marshy lake . . . it sends forth the dart of death.*

glichen,[1]) derselbe Vergleich erscheint jedoch bei Macpherson auch bald darauf.[2])

Weitere Beispiele für solche Zusätze und Veränderungen anzuführen sei uns erlassen, da sich deren fast auf jeder Seite bei Cesarotti finden. Überall machen wir die Wahrnehmung, dass er seinen Grundsatz, dem Geiste des Originals so viel als möglich treu zu bleiben, befolgt hat.

Weniger konsequent führte er seinen anderen Grundsatz durch, die Schönheiten, die er im Original entdeckte, auch in der Übertragung zur Geltung zu bringen. Als besonderen *colpo dell'arte* bewunderte er Macpherson's Manier, bei der Aneinanderreihung der Sätze die logische Verknüpfung derselben zu vermeiden, so dass der Leser manchmal erst beim wiederholten Lesen zum vollen Verständnis gelangt.[3]) Auf dieses rhetorische Mittel hat Cesarotti häufig verzichtet, indem er erklärende Bindewörter u. dgl. einsetzte. Weniger wird ihn dazu die Notwendigkeit, den Reim zu füllen, veranlasst haben, als die Absicht, dem Leser das Verständnis des Textes zu erleichtern.

Einige Beispiele: Im Originale[4]) sagt Moran, der mehrere Schiffe an der Küste erblickt, es sei die Flotte der Feinde. „Es ist unser Bundesgenosse Fingal, der König der Einöden", erwidert Cuthullin. „Ich sehe ihren Anführer", versetzt darauf Moran, „er ist gross wie ein glänzender Fels." Man könnte meinen, Moran spräche hier von Fingal, auch die folgenden Worte lassen kaum erkennen, dass er einen anderen, nämlich Svaran, den Anführer der Feinde, an der Küste gesehen zu haben glaubt. Es wäre viel deutlicher gewesen, wenn Macpherson ihn hätte sagen lassen: „Nicht doch, es ist, wie ich sagte, Svaran, der Anführer unserer Feinde." Cesarotti hat hier wenigstens: *No, no* hinzugefügt und es dadurch unzweifelhaft gemacht, wer gemeint ist.[5])

In der ergreifenden Episode von Morna[6]) hat Duchômar seinen Nebenbuhler Cathba getötet. Er teilt dessen Tod dem von ihnen beiden geliebten Mädchen mit. Die liebliche Morna soll sich ihm ergeben. Doch der von ihr geliebte Mann war der tote Cathba gewesen. Sie bittet Duchômar um seinen noch vom Blute des Geliebten geröteten Dolch. Nur

---

1) v. 125—127.

2) S. 307: *Cairbar . . . like the cloud of a shower.*

3) Ibd. S. 172: „Er lässt den Blitz los, betäubt, blendet und lässt den Leser in einer Dunkelheit zurück, die das Entsetzen aufs äusserste steigert."

4) S. 216.

5) Fingal, c. I, v. 16.

6) Macpherson, S. 219.

heisst es: *„He gave the sword to her tears. She pierced his manly breast! He fell . . .“* Eine ganze Reihe von Gedanken ist hier ausgelassen, nämlich dass es nur eine List Morna's war, Duchômar um den Dolch zu bitten, dass der verliebte Duchômar die Rache des Mädchens nicht voraussah, dass es ein blitzschneller Stich gewesen sein muss . . . . Cesarotti gab Macpherson's lakonische Darstellung auf, indem er wenigstens das Wort *repente* einfügte.[1]) — Duchômar ist nach dem Gesagten von Morna's Hand tötlich getroffen. Er bittet nun seine Mörderin, ihm den kalten Dolch aus der Brust zu ziehen. *„She drew the sword from his breast. He pierced her white side!“*[2]) Cesarotti bemerkt zu dieser Stelle, dass er sie unverständlich finde. In der Tat bleibt es unklar, wie die Waffe in die Hand des Mannes gekommen ist. Cesarotti will uns daher durch Einschaltung von *di furto* sagen, dass Duchômar der Jungfrau den Dolch unversehens entrissen hat.[3])

Wenn Cesarotti auf diese Weise zwischen dem spezifisch ossianischen und dem traditionellen Stil eine Art Mittelstellung einzunehmen sucht, so zeigt er sich als ein kluger, vorsichtiger Mann. Er gab seinen Landsleuten ein Bild von den abrupten Sätzen des Originals, ohne deswegen unverständlich zu werden. Vielleicht verdankt er gerade dieser weisen Beschränkung das Lob, dass seine Übersetzung das Original übertreffe, ein Lob, welches ihm von hervorragenden Zeitgenossen gespendet worden ist.[4])

2. Der Vers.

Bisher hatte als Hauptvorzug des *verso sciolto* der majestätische Fluss, der ruhige wohlklingende Rhythmus gegolten. Einen solchen Vers konnte aber Cesarotti bei der Übersetzung des an Abwechslungen und an Überraschungen reichen Ossian nicht durchweg gebrauchen; den vollen schweren Fluss musste er zuweilen unterbrechen. Er bedurfte einer neuen Art des *verso sciolto,* die er sich selbst schuf und der er, in Nachahmung von Ossian's Stil, eine gewisse Urwüchsigkeit und Rauheit verlieh.[5]) Verschiedene Mittel müssen ihm hierzu dienen:

---

1) Ibd. v. 263: . . . . *quella repente*
Passogli il petto.

2) S. 220.

3) Ibd. v. 269.

4) Vgl. Settembrini, *Lezioni* etc. S. 203 und unten, S. 268.

5) Vgl. *Poesie* I, XXII: *„Il verso sciolto non aveva fin allora ricevuto da' nostri autori più celebri se non una maestosa sonorità periodica, alquanto monotona. Io osai di porre in non cale le prevenzioni dell'uso e le grida de'pedanti; avventurai fogge nuove, diedi al verso, se mi è lecito di così esprimermi, un meccanismo panto-*

Gerne wiederholt er in emphatischer Weise in die Mitte des Verses gestellte Interjektionen, Imperative und dgl., wodurch die Darstellung an Lebendigkeit gewinnt.[1])

Diese Ausrufe, noch mehr aber kurze, abgerissene Sätze, welche Abwechslung in der Cäsur und häufiges Enjambement bedingen, geben Cesarotti's Vers etwas Rauhes, Zerhacktes.[2])

---

mimico." Und ibd. I, 322: „*Il nostro sciolto non si sostiene con altro, che con la maestà dell' ondeggiamento periodico. Ora non v'è cosa più direttamente opposta a questo genere di stile e di verso, quanto la maniera estremamente concisa, serrata, e rapida, ch'è il costante carattere dello stile di Ossian. Pensino i conoscitori se alcun lavorator di musaici ebbe mai a travagliar più di me, per congegnar in verso sciolto un tutto armonioso di tanti minuzzoli; per far che i sentimenti ricevessero l'un dall' altro sostegno e risalto: per non istemprarli, nè storpiarli; per preparar loro mille giaciture vari e convenienti; e per commetterli insieme naturalmente e senza durezza. Io potea ben dir con ragione d'esser nel letto di Procruste*".

1) z. B. *Fingal* c. I, v. 64—74:
Questo è lo scudo della guerra, è questa
L'asta di Cucullin: qua, qua, brandi, elmi;
Compagni all'arme. Vestiti l'usbergo
Figlio dell'onda: alza il sanguigno acciaro
Fero Calmar. Che fai? su sorgi, o Puno,
Orrido eroe: scotetevi, accorrete,
Eto, Calto, Carban: tu 'l rosseggiante
Alber di Cromla, e tu lascia le sponde
Del patrio Lena; e tu t'avanza, o Calto,
Lunghesso il Mora, e l'agil piede impenna.

Macpherson, S. 216:
It is the shield of war, said Ronnar! The shield of Cuthullin, said Lugar! Son of the sea, put on thy arms! Calmar, lift thy sounding steel! Puno! dreadful hero, arise! Cairbar, from thy red tree of Cromla! Bend thy knee, O Eth! descend from the streams of Lena. Ca-olt, stretch thy side as thou movest along . . .

2) Ibd., c. II, v. 459—465:
. . . Comal l'adocchia,
Credela il suo nemico; il cor gli balza:
Incolorossi, intenebrossi; incocca
L'arco; vola lo stral; cade Galvina
Nel sangue suo. Quei furibondo, ansante
Vola all'antro, e la chiama: alcun non [s'ode;
Muta è la rupe.

Macpherson, S. 234:
He thought it was his foe. His heart beat high. His colour changed; and darkness dimmed his eyes. He drew the bow. The arrow flew. Galbina fell in blood. He run with wildness in his steps: he called the daughter of Conloch. No answer in the lonely rock.

Cesar. *La Guerra d'Inistona*, v. 131/132:
Cormal, così riprese il Re, di dieci-
Mila aste è duce . .

Macpherson, S. 205:
„*Cormalo*", *replied the king*, „*is a chief of ten thousand spears*" . . .

Cesar. *Temora* c. VIII, v. 195—197:
Presso gli è Idalla, amabil raggio; il torvo-
Guardante Maronnan seguelo; inalza
L'acuta asta Clonar; . . .

Macpherson, S. 364:
Next rose that beam of light Hidalla! then the side-long looking gloom of Maronnan. Blue-shielded Clonar lifts the spear . . .

Dass sich bei solcher Knappheit das Zusammentreffen von mehrere[n] Konsonanten und auch das Gegenteil, der Hiatus, kaum vermeiden lassen ist selbstverständlich. Konsonanten- und zugleich Hiatushäufung ist dahe[r] bei Cesarotti nichts Seltenes.[1])

Ein besonders wirkungsvolles Gepräge verlieh Cesarotti seinem Ver[s] durch kühne Umstellungen, die er teilweise schon im Original vorfand.[2]) Besondere Beachtung verdient seine Inversion des Genetiv[s]. Er setzt denselben nämlich manchmal vor das regierende Substanti[v], namentlich an Stellen, wo das Original in auffallender Weise den „sächsischen Genetiv" statt des Genetivs mit *of* verwendet.[3]) Auch der Stabreim, von dem Macpherson reichlichen Gebrauch macht, wurde vo[n] Cesarotti angewendet; zum Zwecke der Tonmalerei dient er ihm wiede[r]holt.[4]) Mitten in Cesarotti's *versi sciolti* stossen wir gelegentlich, besonders bei der Schilderung ruhiger, behaglicher Szenen auf den Wortreim, d. h. es finden sich innerhalb eines und desselben, oder zwei[er] unmittelbar aufeinanderfolgender Verse Wörter mit einander gereim[t], was fast allzu zierlich, fast als Spielerei erscheint. Auch Macpherson ge[...]

---

1) Vgl. *Fingal*, c. I, v. 291—294:
. . . mi sien poste accanto
Tre lancie; e dietro all'anelante foga
De' miei destrier correte. Io vigor quindi
Novo concepirò.

Macpherson, S. 220/221:
Place three spears by my side: foll[ow]
the bounding of my steeds! that my so[ul]
may be strong in my friends . . .

2) *Fingal*, c. II. v. 171/172:
. . . la dal ricolmo
E palpitante sen bella tua sposa.

Macpherson, S. 230: *Thy spou[se]*
high-bosomed heaving fair!

Cesarotti, ibd., v. 29/30:
. . . Oh, rispos'ei, col tuono
D'un' infranta allo scoglio e mugghiant'onda.

Macpherson, S. 216:
He spoke, like a wave on a rock.

3) *Fingal*, c. I, v. 1:
Di Tura accanto alla muraglia assiso . . .

Macpherson S. 215:
Cuthullin sat by Tura's wall.
(Tura ist ein Schloss.)

Fingal, c. I, v. 482/483:
Di Cromla intanto sull'irsuto fianco
Pose Dorglante i cavriolo e i cervi.

Macpherson, S. 224: *It was [on]*
Cromla's shaggy side that Dorglas h[ad]
placed the deer. (Cromla ist ein Hüge[l])

Morte di Cucullino, v. 137 ff.:
Così quando tranquillo Ossian riposasi
Del fervido meriggio nel silenzio,
Del venticello nella valle florida . . .

Macpherson, S. 229: *So when [Ossian]*
sits in the silence of the day, in t[he]
valley of his breeze . . .

4) z. B. *Temora*, c. V, v. 163—167:
. . . ecco repente insorgono
Sopra il torrente tortuosi turbini.

Macpherson, S. 343: *A whirlwi[nd]*
rises, on the stream.

braucht gelegentlich den Reim, z. B. *Trees shake their dusky heads in the breeze.*[1]) Cesarotti hat den Wortreim nicht nur bei der Übersetzung dieser Stelle[2]), sondern auch mehrmals vom Original ganz unabhängig angewendet.[3])

Wir sehen, er lässt kein Mittel unversucht, um auch durch die Gestaltung seiner Verse Eindruck zu machen.

3. Der sprachliche Ausdruck.

Wie der Vers, so war die Sprache der italienischen Poesie zu Cesarotti's Zeit an strenge Gesetze gebunden, über deren Einhaltung die *Accademia della Crusca* wachte. Wehe dem Dichter, der sich dagegen auflehnte! Aber Cesarotti achtete nicht auf das „Geschrei der Pedanten",[4])

Direkt nachgeahmt finden wir Macpherson's Stabreim in folgenden Fällen:

Fingal c. I, v. 391—393:
S'avviluppan gli eroi; come dall'alto
Di rotte rupi rotolon cadendo
Due torrenti spumosi urtansi in giostra.

Macpherson, S. 222: *Like two deep streams, from high rocks meeting, mixing, roaring on the plain.*

Temora, c. V, v. 252—254:
. . . ora lo scorgi
Rigurgitar con tortuosi slanci
La rossa rapidissima corrente.

Macpherson. S. 344: *now rearing their red streams on the hill.*

1) S. 305. Etwas neues führte Cesarotti damit nicht in die italienische Poesie ein. Vgl. Taylor, *Alliteration in Italian,* S. 81 ff. Leider ist hier Cesarotti nicht berücksichtigt.

2) *Temora,* c. I, v. 3 u. 4:
. . . i foschi capi al vento
Scotono i boschi.

3) Ibd. c. III, v. 329—337:
Dolce letizia, qual piacevol aura
L'alma restaura — del gran Re possente:
Fervongli in mente — i fatti alti e leggiadri
D'avi e di padri — che son ombra e polve;
E dentro volve — dissipati e spersi
Popoli avversi, — e le memorie amiche
D'imprese antiche, — ed ha fondata speme
Che di valore il seme
Per lui s'eterni.

Macpherson, S. 330: *Joy, like the rustling gale, comes on the soul of the king. He remembers the battles of old; the days wherein his fathers fought. The days of old return on Fingals mind, as he beholds the renown of his son.*

Carritura, v. 191:
Col petto candidetto ricolmetto.

Macpherson, S. 145: *thy bosom heaving on the sight.*

4) Vgl. oben, S. 262 Anm. 5.

sondern suchte durch Einführung neuer Ausdrücke in der Ossianübersetzung das praktisch durchzuführen, was er später (1785) in seinem *Saggio sulla filisofia delle lingue* in der Theorie verfocht: Freiheit in der Wahl des Ausdrucks. „Jedes italienische Wort ist gut, von welchem Dialekte es auch stammt, wenn es nur den Sinn gut wiedergibt und in ganz Italien verstanden wird.[1]) Dazu bemerkt De Sanctis: „Der geniale Cesarotti mit seinem klaren Verstand und lebendigen Geist bildete aus allen Elementen der italienischen Konversation eine belebte, harmonische Sprache, die sich der Umgangssprache näherte und von einem Ende Italiens bis zum anderen verstanden wurde".[2]) Unter die einheimischen mengte er aber in seiner Übersetzung auch fremde Elemente. Man merkt es seinem Italienisch oft an, dass es in die englische Form gepresst ist. Er selbst hielt sich für verpflichtet, seine Muttersprache wie ein störrisches Ross zu knebeln, damit sie von Macpherson's Stil ein richtiges Bild gebe.[3])

Vor allem musste Cesarotti die ossianischen Eigennamen den Italienern mundgerecht machen. Im 1. Gesáng des Fingal ist *Cuthullin* zu *Cucullino, Fergus* zu *Fergusto, Duchômar* zu *Ducomano, Cathba* zu *Cathar, Brassolis* zu *Bresilla* geworden. Ausserdem betont er einen und denselben Eigennamen nach Bedarf verschieden, z. B. *Fíngal* und *Fingál(lo)*.[4])

Ausser diesen Eigennamen verdanken viele andere Ausdrücke in Cesarotti's Ossian der Sprache Macpherson's ihre Entstehung, vor allem die eigenartigen beschreibenden Genetive, welche in der gälischen Poesie eine grosse Rolle spielen.[5]) Ausdrücken wie *figlio della battaglia, signor dei canti* etc. begegnen wir häufig.[6])

Besondere Kühnheit bewies Cesarotti in der Bildung von neuen Zusammensetzungen in Ossian's Manier und auch von einfachen Wörtern.

---

1) *Saggio* etc., S. 117.

2) *Storia d. Lett. Ital.* II, 407.

3) Vgl. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue etc.* S. 140 f.: *„Un traduttore di genio prefigendosi per una parte di gareggiar col suo originale, e sdegnando di restar soccombente, temendo per l'altra di riuscire oscuro e barbaro ai suoi nazionali, è costretto in certo modo a dar la tortura alla sua lingua per far conoscere a lei stessa tutta l'estensione delle sue forze, a sedurla accortamente per vincer le sue ritrosie irragionevoli; a ravvicinarla alle straniere . . ."*

4) Vgl. dazu Cesarottis eigene Bemerkung in *Poesie* etc. I, 141, Fussnote 1.

5) Vgl. Drechsler, *Der Stil des Macphersonschen Ossian*, S. 52.

6) Z. B. *Fingal*, c. II, v. 53/54:	Macpherson, S. 228:
. . . risvegliossi il figlio	*The son of battle waked.*
Della battaglia.	

Auf dem Gebiete der Zusammensetzungen hatte er einen Vorgänger in Chiabrera (1552—1638), der nach dem Muster der Griechen mehrere Wörter zu einem verband, wie *„ondisonante, riccadobbato, curvaccigliato, nubadenastore, nubicalpestatore.“*[1]) Cesarotti setzt gewöhnlich zwischen die zusammengesetzten Teile den Bindestrich, wie die im Anhange folgende Liste zeigt. Er beschränkte sich nicht nur auf die Fälle, in denen er bei Macpherson eine Zusammensetzung vorfand, sondern bildete oft ganz selbständig derartige Wörter. Für seine neu erfundenen einfachen Wörter gilt dasselbe: sie entsprangen seltener der Notwendigkeit einer Nachahmung des Originals im einzelnen Falle, als dem Bestreben, den Stil des Originals überhaupt nachzuahmen. Auf die Anklänge an das Lateinische, Französische und die gewöhnliche italienische Umgangssprache ist an den betreffenden Stellen im Anhang selbst verwiesen.

Kapitel II.

Ossian im Lichte der italienischen Litteratur und Kritik seit dem Erscheinen von Cesarotti's Übersetzung.

Die erste uns bekannte Äusserung über Ossian seit dem Erscheinen der Übersetzung stammt von Patriarchi, demselben, der im August 1762 den englischen Ossian als ein *„indegnissimo libro“* bezeichnet hatte.[2]) Anderthalb Jahre waren seitdem vergangen, der strenge Kritiker hatte sein Urteil geändert. Anscheinend hatte Cesarotti's Übertragung eher seinen Beifall gefunden als das Original, wenigstens drückte er sich nun viel günstiger über Ossian aus.[3]) Bald darauf begegnen wir einer Reihe von Äusserungen, die das Entzücken der Leser über die Übersetzung kundgeben. Der Abate Taruffi teilt am 13. März 1765 Cesarotti mit, dass es in

Fingal c. V, v. 389—394:
. . . i canti tuoi
Son grati e dolci, come pioggia estiva
Là nel campo del Sol. Carilo antico,
Ond' è che a noi ne vieni? Ossian, diss'egli,
Delle spade signor, signor dei canti,
Tu m'avanzi d'assai.

Macpherson, S. 260: *“Thy words are pleasant as the shower which falls on the sunny field. Carril of the times of old, why comest thou from the son of the generous Semo?” “Ossian, king of swords, . . . thou best canst raise the song.”*

1) Vgl. Emiliani-Giudici, *Storia d. l. it.* II, 337.

2) Vgl. oben, S. 254.

3) *Raccolta* etc., S. 24: *„Leggerò con tutta l'indifferenza possibile qulchea squarcio dell'Ossian (e può anche darsi che questo mi piaccia).“* Brief an Gennari vom 22. Dezember 1763.

Bologna eine Menge Bewunderer Ossian's gebe. Das Publikum sei auf Cesarotti aufmerksam geworden und bewundere ihn nicht nur wegen seiner trefflichen Übersetzung, sondern auch wegen seiner Angriffe auf die alten Vorurteile, auf die blinde Verehrung des Sängers des Achilles. Er möge — das sei der allgemeine Wunsch — auch den Rest der keltischen Gedichte übertragen.[1]) In zwei anderen Briefen aus demselben Jahre äussert sich Taruffi nicht weniger entzückt und zitiert u. a. die ossianischen Verse:

Havvi dentro la languida tristezza
Un non so che che l'anima vezzeggia,
Quando in petto gentile abita pace.[2])

Im Jahre 1766 lernen wir Daniele Florio aus Udine als Ossianschwärmer kennen.[3])

Derselben Zeit scheint ein weiterer Brief Taruffi's an Cesarotti anzugehören. Eine junge Dame, so schreibt ihm der Freund aus Warschau, sei entzückt von Ossian und könne die italienische Übersetzung auswendig.[4]) Auch aus Utrecht kamen begeisterte Briefe von Professor Van-Goens.[5])

Zum erstenmale finden wir die Übersetzung auf Kosten des Originals hervorgehoben in einem Briefe Angelo Mazza's aus Parma (1772 ?) des Inhalts, dass die Leute gierig den Ossian läsen, dass zwar die Lektüre des Originals viele ermüde, nicht aber die meisterhafte, unvergleichliche Übersetzung.[6]) Ein andermal beschreibt er den Reiz, welchen Ossian auf ihn selbst ausübe.[7]) Dass der Ruhm dem italienischen Übersetzer Ossian's allmählich zu Kopfe stieg, beweist sein an Mazza gerichtetes Dankschreiben für das Ossian und dem Übersetzer gespendete Lob. Er trägt Mazza das Amt eines *„segretario della gloria"* an und ist glücklich, weil die „Göttlichkeit" Ossian's nun „patentiert" sei.[8]) Der Brief schliesst mit den Worten: *„La venerabile ombra di Ossian è certamente questa volta andata*

1) Cesarotti, *Epistolario* I, 23. Die Angriffe auf Homer finden sich in den Anmerkungen zu Cesarotti's Ossian.

2) Cesarotti, *Poesie* etc. III, 127. — Vgl. Macpherson, l. c., S. 178:. *"There is a joy in grief, when peace dwells in the breast of the sad." cf* Cesarotti, *Epistolario* I, 42 bezw. 48.

3) Cesarotti, *Epist.* I, 57.

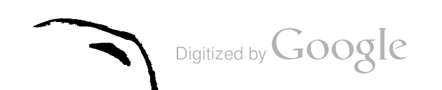
4) Cesarotti, *Epist.* I, 71.

5) Ibd. I, 71 ff.

6) Ibd. I, 233.

7) Ibd. I, 230. Brief vom 26. Sept. 1772.

8) Cesarotti, *Epist. scelto* S. 59. Brief vom 26. Nov. 1774.



in luogo di salvamento: ella stette sino ad ora avviluppata nella sua nebbia per mancanza d'un buon cantore che ne facesse l'e logio funebre.[1])

Ora nel suo nembo partì lieta, chè intese
Delle sue lodi il suon;[2])

e sollevata dall'aura del vostro canto spazia nelle più pure regioni dell'etere. Di là essa m'incarica di farvi i suoi cordiali ringraziamenti insieme con quelli del padre Fingal e dell'amico Cucullino".[3]) Neue Beweise der Anerkennung erhielt Cesarotti von Professor Voght in Wien[4]) und von Saverio Mattei in Neapel.[5]) Nicht weniger wird er sich darüber gefreut haben, dass sein Werk die jungen Dichter zur Nachahmung Ossian's anregte. Er wurde i. J. 1781 von dem bereits genannten Angelo Mazza darauf aufmerksam gemacht, dass in den Gedichten Gaudenzi's Ossian's Einfluss auf den ersten Blick erkennbar sei.[6])

Viel bedeutungsvoller ist der Einfluss, den Cesarotti auf einen anderen Dichter jener Zeit ausgeübt hat, Italiens grössten Tragiker Vittorio Alfieri. Dieser fragt am 18. September 1783 Cesarotti, ob er sich seiner noch erinnere? Alfieri setzt hinzu, er werde nie den glücklichen Tag vergessen, den er mit Cesarotti in Padua verlebt und an dem er Cesarotti einige seiner *„chiacchiere"* vorgelesen habe. Einen so aufrichtig lobenden und tadelnden Gesellschafter habe er nie und nirgends mehr gefunden. Dieser Umstand allein würde genügen, um ihn zu einer Reise nach Padua zu veranlassen. Da er aber nicht selbst kommen könne, so sende er Cesarotti den 2. Band seiner Tragödien zur Beurteilung; er bitte namentlich zu prüfen, ob er die ihm von Cesarotti hinsichtlich des Stiles erteilten Ratschläge richtig befolgt habe, denn er halte ihn für den *„maestro nell'arte di far versi sciolti robusti e variati di suono, quali appunto esser devono nella tragedia"*. Einstweilen möge Cesarotti überzeugt sein, dass er — Alfieri — einer seiner *„primi ammiratori"* sei, und das sage er nicht etwa, um nur ein Echo der Stimme des Publikums zu sein, sondern aus innerster Überzeugung.[7])

---

10) Um Ruhe nach dem Tode zu bekommen, musste der tote Held von einem Barden gepriesen werden. Vgl. Macpherson, l. c., S. 256: *"But Rhyno, thou art low, indeed; thou hast not received thy fame."*

2) Ossianverse; vgl. Cesarotti, *Poesie* II, 26.

3) Über *Cucullino* vgl. Macpherson, l. c., S. 215. Die Geister sprechen zu den Lebenden, z. B. ibd., S. 227.

4) Cesarotti, *Epist.* I, 259.

5) Ibd. II, 15. Beide Briefe stammen aus der Mitte der siebziger Jahre.

6) Ibd. II, 129.

7) Mazzatinti, *Lettere* etc., S. 45 f.

Als weitere Bewunderer stellen sich Cesarotti im darauffolgenden Jahre (1784) Stefano Artega aus Bologna und Giovanni Pizzi aus Rom vor.[1]) Im Jahre 1788 spendet eine der damals in Italien noch seltenen litterarischen Zeitschriften der Ossianübersetzung Cesarotti's hohes Lob.[2])

Während der Schreiber dieses Artikels noch an Ossian's Echtheit zu glauben scheint, sehen wir etwa zwei Jahre später den Übersetzer selbst von seiner Unechtheit überzeugt. Gelinde Zweifel hatte er ja von jeher gehabt.[3]) Aber weit entfernt, die Fälschung zu verachten, überträgt er jetzt die Begeisterung, die er dem vermeintlichen gälischen Dichter gezollt hat, auf den wirklichen Verfasser der Lieder, Macpherson: „*Io ammirava Ossian come un genio estraordinario, difficile a concepirsi quale mi venia rappresentato, ma pur possibile; ora mi veggo costretto ad ammirare il Macpherson non solo come un genio ugualmente grande, ma come un fenomeno unico ed inesplicabile.*“ Darauf gibt er die Gründe dieser seiner Bewunderung für Macpherson an sowie für dessen „Zwillingsbruder“ John Smith, einen Dichter ähnlicher gelungener Ossianfälschungen. Es liege eine Art Selbstverleugnung in dem Charakter dieser Genies, da sie auch ohne die angenommene Maske den Beifall der Welt erobert haben würden.[4]) Zum

1) Cesarotti, *Epistolario* II, 211.

2) *Nuovo Giornale Lett. d'Italia*, anno I (1788): „*Fece conoscere agli Italiani i canti di Ossian, genio della classe di Omero, di Dante, e di Milton. La versione riuscì così originale, così robusta, che molti crederono Ossian un'ente immaginario.*“

3) Vgl. oben, S. 254.

4) Cesarotti, *Epist. Scelto*, S. 130 ff.: „*Io veggo in lui (Macph.) un poeta che comparisce gigante innanzi d'essersi mostrato uomo; che ha la forza di scordarsi di sè, del suo secolo, di quanto lo circonda, per transportarsi in una remotissima età, e vestire un personaggio che non lascia trasparire il suo; nè ciò in un breve componimento, ma per tutto il corso di due interi volumi; che per un raffinamento singolare vuol anche assumere nello stile varii difetti non suoi, qual è una estrema concisione che rende strane e improbabili pressocchè tutte le sue narrazioni, la soverchia uniformità di colori e di frasi, la oziosità degli epiteti; la mancanza totale d'idee religiose e del macchinismo, mobile potentissimo della poesia e strumento generale del mirabile. Veggo un uomo continuar per anni ed anni con faticosa intenzione di spirito a rappresentare il personaggio di Ossian tessendo una lunga serie di poemi, quando uno o due componimenti bastavano a procurare al pubblico una illusione che assicurasse l'autore del proprio merito, e gli procacciasse compenso di ammirazione e di lode; un uomo finalmente che potendosi far venerar del suo secolo come un genio strascendente, non solo rinunzia all'amor proprio cedendo la sua gloria ad un idolo, ma soffre di guadagnarsi i titoli d'impostore e falsario piuttosto che deporre la sua maschera ed uscir a riscuotere in suo nome i dovuti applausi. Una parte della mia medesima ammirazione e sorpresa è parimente dovute all sig. Smith*“ (S. unten, Anh. II).



Schluss fasst er sein Urteil zusammen in die Worte: *„Io non oserò certamente sostenere che le Poesie di Ossian siano originali o autentiche, ma sarò tentato di credere che il capo d'opera più sublime della poesia sia uscito dalla immaginazione d'un frenetico.“*

Im Jahre 1791 bespricht der Graf Giov. Fantoni Cesarotti's Homer- und Ossian-Übersetzung und rühmt den *„stilo vibrato“*, der in beiden hervortrete. Zum Belege dient ihm die oben [1]) angeführte Stelle aus dem II. Gesang des *Fingal*, v. 461 f., an:

Iscolorossi, intenebrossi; incocca
L'arco; vala lo stral; cade Galvina.[2])

Im gleichen Jahre wird auch durch einen Gegner Cesarotti's, den Conte Galiani Napione anerkannt, dass er einen neuen, kräftigen Geist durch seine Ossian-Übersetzung in die italienische Poesie gebracht habe, wenn er ihm auch nicht verzeihen kann, dass er in der Nachahmung der Ausländer zu weit gegangen sei.[3])

Die nächste von Cesarotti selber angeführte Äusserung zeigt uns, dass sich auch Gandini für Ossian interessierte. Cesarotti benützt diese Gelegenheit, um die verschiedenen italienischen Ausgaben seines Ossian zu besprechen.[4]) Über die Poesie der Barden spricht sich i. J. 1793 Monti folgendermassen aus: *„che le loro poesie fossero veramente bellicose e grandiose, possiam vederlo da quelle del bardo Ossian, figliuolo di Fingallo, raccolte dà Macpherson, e nobilmente tradotte in italiano da Cesarotti.“*[5]) Es wäre also irrig anzunehmen, dass mit dem Glauben an Ossian's Echtheit auch die Begeisterung für ihn aufgehört hätte. Ebenso wenig wie bei Monti merken wir davon bei Cesarotti's nächsten Freunden und Schülern etwas. Foscolo ist in den Jahren 1795 und 1796 noch ein echter Ossianschwärmer.[6])

. . . *Io sono ben certo che in tutta la storia umana non si trova esempio di una dissimulazione di questa specie.“*

1) S. 263.

2) Cesarotti, *Epist.* III, 177 ff.

3) Napione, *Dei pregi* etc. I, 130 und II, 86.

4) Cesarotti, *Epist.* III. 194.

5) Monti, *Poesie* I, 281.

6) *Opere* VIII, 283: *„Amo; ma non contento d'un solo sguardo, passo i miei giorni col mio Tibullo, o con il patetico cantore di Selma.“* Ferner ibd. XI, 342: *„Allora che, diradate per qualche momento le tenebre che offuscano tutti i miei tristi pensieri, lo sbattuto mio cuore trova qualche riposo, e la fantasia non pinge tutti gli oggetti delle sue tinte di morte, io penso all'amicizia e mi delizio avvolto da un'elegante malinconia, mormorando i patetici versi d'Ossian.“* In demselben Briefe des

Wie in Deutschland und Frankreich zu jener Zeit Ossianische Namen wie *Oscar, Selma, Malvina* Mode wurden, so begegnet uns auch in Italien an der Schwelle des neuen Jahrhunderts eine Venezianerin namens *Malvina*, eine Verwandte der Frau Giustina Michiel. In dem Kreise dieser Dame, der besten Freundin Cesarotti's, stand natürlich der Ossiankultus in Blüte. Cesarotti selbst nennt sich in seinen Briefen an sie Ossian und den „Barden der lieben Malvina", welcher der Greis eine galante Huldigung darbringt.[1]) Auch Oscar, worunter Barbieri zu verstehen ist, tritt im Briefwechsel mit der Freundin auf.[2])

Foscolo, den wir Mitte der neunziger Jahre als Ossianschwärmer haben kennen lernen, tritt i. J. 1803 aus Patriotismus feindselig gegen Ossian auf in der Abhandlung über die *Chioma di Berenice*.[3]) Ganz in

---

achtzehnjährigen Foscolo finden wir eine sein Verhältnis zu Cesarotti beleuchtende Stelle: „*Bacia la mano al Cesarotti; egli viene talvolta a rompere le mie cupe meditazioni. La luce di quest' angelo è tutelare e vivificante; la presenza di quest' uomo è consolatrice e soave.*"

1) Cento lettere etc., S. 7: „*Ringrazio ben di cuore le care figlie che vollero rissovvenirsi di me. Io le amo di più perchè seppero meritare d'esserri figlie anche per adozione die sentimento. Malvina inoltra ha un diritto speziale sopra il mio affetto, poichè appartiene alla famiglia. Salutatela caramente a nome del suo bardo; ditele che si ricorda di quel bacio ancora. — —*" Ebenso:

S. 8: „*Godo per la figlia, per la madre, e per me del ristabilmento della cara Malvina. Ditele che Ossian le invia la sua benedizione per preservativo contro tutti i dolori, fuorchè qualche doloruzzo di cuore che non sarà senza compenso.*"

S. 68: „*L'affetto che mostrarono per voi i vostri conoscenti, sarà per me la misura del loro merito. La tenera Malvina esige de Ossian la più viva cordialità.*"

2) Ibd. S. 43: „*mia cara amica, che ha propriamente un'anima degna di Ossian, di Oscar, e di voi.*" Vgl. auch folgenden Brief an Fanny Morelli: „*Io passai dieci giorni a Bassano in casa di un giovane monaco di Praglia, ch'io solo chiamare il figlio della mia ultima età, e talora il mio Oscar, perchè ama con trasporto Ossian e me, ed ha la stessa maniera di vedere, di sentire e di scrivere. In conseguenza di queste disposizioni, egli è incantato da Fanny, di cui gli lessi alcuni scritti. . . .*" Cesarotti, *Epist. scelto*, S. 190 ff.)

3) Foscolo, *Opere* I, 268 f.: „*Come può l'uomo nato fra popoli da gran tempo usciti dello stato eroico, e sotto il beato cielo d'Italia, imitare la magnifica barbarie d'Ossian, e tentare di trasportarne nelle sue solitudini? Ben io volando con l'immaginazione a que'tempi, guido fra le sue montagne quel cieco poeta, e siedo devoto su la sua tomba; ma io grido ad un tempo agl' Italiani: Lasciate quest' albero nel suo terreno, poichè trapiantato tralignerà: simile a que' fieri animali, che dalla libertà delle selve tratti fra gli uomini, appena serbano vestigj della loro indole generosa. Ardiremo noi far soggetto di poema quella religione e quelle storie, se il solo dubbio che l'autore viva nell' età nostra, scema gran parte della meraviglia?*"

seinem Sinne eifert im gleichen Jahre das *Giornale Nuovo de' Letterati di Pisa* gegen die lächerliche Nachäffung der ossianischen Gedichte, welche die „göttliche Feder" Cesarotti's so schön übersetzt habe.[1])

Der alte Cesarotti wurde von einer Flut von Nachahmungen überschwemmt, über die alle er ein Urteil abgeben sollte.[2]) Sehr günstig äussert er sich 1804 über eine von einem jungen Venezianer verfasste Ossiantragödie *Clato*[3]). Er verspricht sich Grosses von dem jungen Dichter[4]), äusserst sich aber ihm gegenüber sehr vorsichtig, um ihn nicht eitel zu machen[5]). Weniger gut gefällt ihm die Tragödie *Starno,*[6]) die Arbeit eines jungen Sizilianers.

Wir haben Foscolo zwar i. J. 1803 als Gegner der Ossian-Nachahmungen auftreten sehen, trotzdem nennt er (1804—1806) immer noch Cesarotti seinen „Vater".[7]) Er hat also die Gegnerschaft nicht auf den Übersetzer des Barden übertragen.

Freude und Stolz atmet ein französischer Brief Cesarotti's aus dem nächsten Jahre an den General Miollis, der gleich dem „Kaiser der französischen Kelten", wie Napoleon von Cesarotti genannt wurde, zu den

1) Tomo VIII, S. 151: *„L'Italia non sarà mai riconoscente abbastanza all'immortale Sig. Cesarotti, pel bellissimo dono ch'ei le fece, già da molti anni, delle Poesie d'Ossian; ma si sente la tentazione di sdegnarsi perfino colla divina sua penna, quando si guarda alle tante e tante strane, e ridicole imitazioni di quei pensieri, e di quei modi Celtici che s'incontrano stolidamente incastrati ora in una canzone Petrarchesca ora in un sonetto, ora in un sciolto di genere Frugoniano."*

2) Vgl. Pieri, l. c. I, 106 und die folgende Fussnote.

3) *Cento lettere* etc., S. 80: *„Non crediate però che in campagna io fossi senza le mie solite brighe. Io aveva meco un pajo di tragedie che mi assediavano, una greca e l'altra caledonia. Ambedue però hanno molto merito nel loro genere . . . . La Tragedia di Clato, d'un vostro Veneto, ha i suoi difetti, ma ha anche pur delle situazioni interessanti, dei pezzi sublimi d'affetto, e un gran maneggio di passione. Se questo giovine poeta non si lascia sedur dalla vanità e dagli applausi, ma attende a formarsi, Venezia potrebbe in lui avere il suo tragico. Io ho scritto sopra questa tragedia non meno di quattro fogli d'osservazioni."*

4) Jedenfalls Luigi Casarini, dessen *Clato* 1804 veröffentlicht wurde. Vgl. den Anhang II.

5) Vgl. die folgende Fussnote.

6) *Cento lettere* etc., S. 83: *„Se ho ecceduto un poco nell'indulgenza parlandovi nell'altra mia della tragedia di Clato, fui però più precise nell'ingenuità scrivendo all' Autore, al quale non risparmiai le censure e gli avvisi. Persisto però a dire ch'egli ha dei talenti drammatici, non communi ai giovani della sua età. Certo è che Ossian può compiacersi della sua tragedia alquanto più che di un' altra di un giovane siciliano, intitolata Starno, benchè sia tutta impastata, non solo di frasi, ma d'interi pezzi d'Ossian."*

7) Foscolo, *Opere* VI, 70; VIII, 286.

Ossianverehrern zählte.[1]) In dichterischem Entzücken sieht Cesarotti den Geist Ossian's um den General schweben, während dieser, Ossian lesend, einsam am ›Meeresgestade wandelt. Er ist glücklich, da er dem Feldherrn mitteilen kann, dass der italienische Ossian in einer prachtvollen Ausgabe demnächst dem Kaiser überreicht werden soll.[2])

Monti hatte mit seinem *Bardo della Selva Nera* (1806) der Bardendichtung seinen Tribut gezollt. Dass er dabei von der Ossianübersetzung beeinflusst war, beweist uns seine Anfrage an Cesarotti bezüglich des Ausdrucks *„azzurri addormentati"*, welchen er Cesarotti's Ossian zu verdanken glaubt.[3])

Foscolo sah sich nach dem Erscheinen von Monti's *Bardo* genötigt, seine 1803 ausgesprochene Warnung zu wiederholen: „Die blinde Nachahmung Ossian's, sagt er, zeitigt nichts als lächerliche Affektiertheit"; darum lobt er Monti, weil dieser im *Barden* nicht ausschliesslich Cesarotti zum Muster genommen habe.[5]) Zwei Äusserungen aus dem Jahre 1807 werfen ein Licht auf das weitere Verhältnis Foscolo's zu dem Ossianübersetzer. Die Eindrücke, welche Foscolo aus den Gesängen Ossian's empfangen hat, wirken weiter,[5]) aber das Band der Freundschaft zwischen ihm und Cesarotti ist für immer zerrissen. Das Epos *Pronea,* in dem Cesarotti Napoleon verherrlicht hat; veranlasst ihn sogar, dem ehemaligen Freunde den Vorwurf der Ehrlosigkeit ins Gesicht zu schleudern. Aus

1) Vgl. oben S. 258.

2) *Cento lettere,* S. 105 (der Brief ist in der Orthographie des Originals zitiert): «*Vous tournez donc vos regards avec plaisirs sur ces pays habitez et chantez par nôtre Barde divin? Que j'aime à me représenter ce tableau intéressant! Je vois mon Général se promener solitaire sur le rivage — son Ossian à la main, s'entretenant avec lui et la nature, dans le plus doux ravissement; je le vois s'abandonner à la réverie, fixant les yeux tour-à-tour sur les vagues et sur les Alpes, et tachant parfois de les enfoncer dans ces brouillards noiratres, et brisés par des tonnerres qui s'approchent de plus en plus. Et ne vois-je pas aussi Ossian lui même qui voltige dans les nues autour de vous répondant à vos lectures par les sons harmonieux de son harpe, qu'il accompagne de ses chants touchants, pleins d'une douce tristesse, et entremêles de quelques gemissements dont vous comprenez bien le sens!*

En parlant d'Ossian, il est bien permis de rever un peu. Mais puisque vous aimez egalement le Barde celtique et son interprete, vous serez bien aise d'apprendre qu'on apprête à Paris une édition magnifique des Poesies d'Ossian en italien, qu'on va dedier à l'Empereur des Celtes Français. Ainsi le vieux Homère ne l'emportera sur Ossian pas même par son Alexandre.» Ein zweites Mal ist von der Prachtausgabe die Rede ibd., S. 95.

3) Monti, *Prose e Poesie* V, 402.

4) *Opere* I, 430.

5) Ibd. VI, 104 vergleicht er sich mit dem blinden Ossian.



demselben Anlass schrieb Pietro Buratti auf Cesarotti ein Sonett, in dem er fragt, wie es nur möglich sei, dass der „grosse Sänger Fingals“ eine solche kriecherische Gesinnung an den Tag legen könne.[1]) Wie hier über Cesarotti's Charakter, so wird in demselben Jahre (1807) auch über seinen Ossian ein Verdammungsurteil ausgesprochen. Eine ähnliche Sprache wie Foscolo führen nämlich die anonymen Verfasser der *Lettera di Filebo.*[2]) Diese Angriffe auf sein Ideal scheinen jedoch Cesarotti's Hochschätzung für Ossian nicht abgeschwächt zu haben. Ein halbes Jahr vor seinem Tode sagt er noch von dem Briefe eines Freundes, er enthalte unter anderem ein Bild, das Ossian's würdig sei.[3])

Nun war der Übersetzer tot, aber sein Ruhm war nicht mit ihm gestorben. Wegen des Ossian, meint Foscolo, werde sein Name noch in späten Zeiten genannt werden, wenn die *Pronea* längst der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sei.[4]) Derselbe Schriftsteller berichtet 1812, dass der Ruhm Ossian's im Wachsen begriffen sei und dass die wunderbare Übersetzung Cesarotti's jenen Gesängen in Italien eine grosse Zahl von Lesern verschafft habe.[5]) An einem Augenleiden erkrankt (1814), vergleicht er sich wieder mit dem blinden Barden;[6]) und im August desselben Jahres macht er seinem Weltschmerz in folgenden, Ossian nachgebildeten Versen Luft:

io veggo gli anni
L'un dopo l'altro mormorar, passando,
«Se costui non ha speme, a che più vive?»
Passate anni di tenebre, passate,
Chè gioja non mi apporta il corso vostro:
Nella memoria de' trascorsi tempi,
E nella speme del sepolcro io vivo.[7])

---

1) *Cento lettere,* S. LVII:
Serico nastro e lucido metallo
Tanto dunque poteo sfregiar tue rime,
O gran cantor d'Achille e di Fingallo.

2) Diese gegen Monti gerichtete Schmähschrift nennt Ossian ein „*libro di grande voga, nelle parole italiano, scandinavo nelle immagini e per ciò di cattivo gusto ad onta del talento del traduttore.*“ Nach Vicchi, *Saggio* etc. VIII, 244.

3) *Cento lettere,* S. 148. Brief vom 30. Mai 1808.

4) Cantù, *Monti* etc., S. 171. Brief aus dem Jahre 1809.

5) *Opere* II, 347.

6) Ibd. VI. 562. Vgl. oben, S. 254, Anm. 5.

7) Vgl. Cesarotti, *Poesie* III, 48:
„Ho già dappresso
La chiamata degli anni, ed io gl'intendo
L'un contro l'altro bisbigliar passando:



Im Jahre 1817 hören wir, wiederum von Foscolo, dass Ossian neben Homer im Reiche der Litteratur das Szepter führe, aber er bedauert die Herrschaft des ersteren als eine Usurpation, denn Ossian habe kein Recht auf den sonnigen Süden. Doch unterlässt er es auch hier nicht, an die Schönheit der Cesarotti'schen Verse zu erinnern.[1])

Im folgenden Jahre begegnen wir in einem Briefe Foscolo's einem ossianischen Ausdruck. Der in East Molesey in der Nähe von London lebende Dichter beklagt das trübe Klima Englands; warmes Wetter sei eine „*benedizione rarissima in questa isola, che i vostri Ossianeschi . . . chiamerebbero «figlia della nebbia»*.[2])

Es waren zehn Jahre seit Cesarotti's Tod vergangen, als Foscolo diese Zeilen schrieb. Merkwürdigerweise bedurfte es für die Litteraturgeschichte keines längeren Zeitraumes, um ein abschliessendes Urteil über die Ossianbewegung in Italien zu bilden. Was nämlich Foscolo, ein so geistreicher Kritiker und selbst ein hervorragender Dichter, in demselben Jahre (1818) in seinem *Saggio sullo Stato della Letteratura Italiana* schrieb, ist bis heute unwiderlegt geblieben. Er gibt hier in kurzen Zügen ein Bild von der Entstehung des italienischen Ossian, von der Begeisterung, die „alle Italiener" erfasste, und berichtet, dass auch jetzt noch Ossian trotz aller Anfeindungen allgemein gelesen und sein Übersetzer Cesarotti wegen der Schönheit und

---

Perchè canta costui? sarà fra poco
Nella picciola casa; e alcun non fia
Che col suo canto ne ravvivi il nome.
Scorrete, anni di tenebre, scorrete,
Che gioja non mi reca il corso vostro.
S'apra ad Ossian la tomba, or che gli manca
L'antica lena . . . ."

cf. **Macpherson**, l. c., S. 214: „*I hear the call of years . . .*"

1) *Opere* IV, 24: „*Se non che la Metafisica ha con un tratto di penna aggiudicato in questi ultimi anni il reame della letteratura a due principi, Omero nel mezzodì, ed Ossian nel settentrione. Noi, svogliati della splendida corte del vecchio re, ci affrettiamo a corteggiare gli spettri del nuovo. — Siamo già avvezzi alle usurpazioni settentrionali, e a dare il benvenuto a chi arriva. — E intanto gl'Inglesi, e finanche molti Scozzesi, hanno convinto il re Bardo per impostore, e cacciatolo — e forse con troppa durezza . . . Certo è che nei versi del Cesarotti è alle volte meraviglioso: a ogni modo è invenzione d'uomo Scozzese, vestito solitamente in frack e in parucca, mascheratosi da vecchissimo Bardo.*"

2) Ibd. VII, 362. Vgl. **Cesarotti**, *Poesie* III, 350: „*Figlio della rupe*" = *abitator della rupe* und = *L'Eco* und die vielen anderen Ausdrücke mit „*figlio*" im *Dizionario di Ossian.*

Bei **Macpherson**, l. c., S. 221 lesen wir „*son(s)of . . .*" nicht weniger als achtmal.

Originalität seiner Verse bewundert werde. Nur die affectierten Übertreibungen seiner Nachahmer hätten dem Ansehen des Barden geschadet, der in der Litteratur eine dominierende Stellung eingenommen habe. Zum Schlusse fasst er sein Urteil über die litterarische Bedeutung des italienischen Ossian in die Worte zusammen: *„la traduzione dell' Ossian dovrà sempre considerarsi come una prova incontrovertibile del genio sublime del Cesarotti, e della flessibilità dell' italiano idioma.“*[1])

Die Zeit verging, neue litterarische Berühmtheiten tauchten auf und verdrängten die alten. Auch Cesarotti's glänzende Gestalt verblasste immer mehr. Dreissig Jahre nach seinem Tode (1838) klagt Giambattista Niccolini: *„Il Cesarotti non si rammenta da nessuno“*.[2]) So verblich auch Ossian's Schimmer allmählich. Eines der letzten Zeugnisse seiner Nachwirkung in Italien wird das lyrische Drama *Clato* von Ferdinando Livini gewesen sein, das 1832 im Theater San Carlo zu Neapel aufgeführt wurde.[3]) Wir dürfen also annehmen, dass bis gegen die Mitte der dreissiger Jahre des vorigen Jahrhunderts Ossian's Beliebtheit beim italienischen Publikum angedauert hat.

Kapitel III.

Ossian's Einfluss auf Monti.

§ 1. Monti's Verhältnis zu Cesarotti und seine Äusserungen über Ossian.

Eine litterarische Neuheit, die so sehr das allgemeine Interesse erregte wie der italienische Ossian, konnte nicht ohne Einfluss auf die zeitgenössische Dichtung bleiben. Wir haben schon im vorigen Kapitel das Verhältnis Monti's zu Cesarotti kurz berührt. Ehe wir die Spuren Ossian's in Monti's Werken aufsuchen, sei es gestattet, die wichtigsten Daten aus seinem Leben und Bildungsgang in Erinnerung zu rufen.

Vincenzo Monti war 1752 geboren, studierte in Faenza und Ferrara. Die erste Sammlung seiner Gedichte, die 1779 unter dem Titel *Saggio di Poesie* erschien, wird durch eine Widmung an Ennio Quirino Visconti eingeleitet, in welcher der junge Monti seine poetischen Muster aufzählt.[4])

1) *Opere* XI, 198.

2) Vannucci, *Riccordi* II, 223.

3) S. unten, Anhang II.

4) *Saggio* etc., S. XIII ff.: *„Non voglio che pensi nessuno esser io devoto più, per un poeta che per un'altro. Io leggo con trasporto tutti i buoni maestri . . . . Petrarca mi tocca l'anima, Frugoni mi sorprende, Klopstock mi trasporta con violenza nel suo sentimento, e mi mette in iscompiglio la fantasia; Gessner, Lessing,*

Es sind viele Ausländer darunter, aber Ossian ist nicht dabei. Dies muss uns auffallen, denn sicherlich hatte Monti während seiner Studienzeit in Ferrara von dem vielbesprochenen Barden und seinem gefeierten Übersetzer gehört. Nunmehr befand er sich in Rom, wohin ihn der Kardinal Borghese, der Legat in Ferrara gewesen war, mitgenommen hatte. Es ist kaum möglich, dass Monti Ossian bei jener Aufzählung einfach vergass; viel wahrscheinlicher ist es, dass Ossian dem jungen Dichter nicht besonders gefiel. In Rom verbrachte Monti die glücklichste Zeit seines Lebens (1778 bis 1797). In adelige Kreise eingeführt, machte er sich hauptsächlich durch Gelegenheitsgedichte beliebt. Eine gewisse Berühmtheit erwarb er sich durch sein Gedicht *Bellezza dell' Universo,* dem er es zu danken hatte, dass ihn der Herzog Braschi, der Neffe des Papstes Pius VI., als Sekretär zu sich nahm. Bei dem Fürsten Liechtenstein machte er im November 1786 die Bekanntschaft Goethe's. Unser grosser Landsmann musste gegen seinen Willen der Vorlesung von Monti's Tragödie *Aristodemo* beiwohnen. Monti selber gestand, dass er in diesem Stücke einige Szenen aus *Werther* benützt habe. Aus Höflichkeit lobte Goethe das Stück.[1]) Somit ist bestätigt, dass Monti damals mit Ossian bekannt war, denn der *Werther* ist nicht nur ganz mit Ossian's Sentimentalität getränkt, sondern enthält auch ein grosses Stück einer deutschen Übersetzung aus Ossian und die Lobpreisung des „Herrlichen."[2])

Von den übrigen Werken Monti's aus dieser seiner ersten Periode kommt für uns nur die *Bassvilliana* (1793) in Betracht, in der wir die über sein Verhältnis zu Ossian und Cesarotti Aufschluss gebende Anmerkung gefunden haben.[3]) Wir haben gesehen, dass Monti in kühlem Tone von der Übersetzung und dem Übersetzer spricht.

Erst in der zweiten Periode seines Lebens (1797 bis zu seinem Tode 1827)[4]) scheint Monti in ein freundschaftliches Verhältnis zu Cesarotti

---

Kleist m'innamorano colla loro semplicità, e mi rendono voglioso di farmi pastore; e Crebillon mi piace perchè mi spaventa; Cornelio mi solleva sopra di me medesimo; Racine mi ricerca il cuore; e senza essere fanatico per Shakespeare, io so di avere sparso in pubblico teatro delle lagrime sulle sventure di Giulietta e di Romeo, e di esserne altra volta partito pieno di terrore e di raccapriccio per i furori di Amleto. Nomino questi forestieri, acciò si veda che io non sono idolatra dei soli Italiani. Tros, Rotulusve fuat, o italiana o transalpina o cinese o araba che ella sia, fosse pur anche groenlandica, la poesia mi piace tutta, perchè la trovi buona . . ."

1) **Goethe**, *Ital. Reise*, S. 130.

2) **Goethe**, *Die Leiden des jungen Werther's*, S. 86 f.

3) Vgl. oben, S. 271.

4) 1797 verliess er plötzlich Rom als Anhänger der Revolution.

getreten zu sein. Beide bewunderten sich gegenseitig: Cesarotti pries Monti als den *„poeta primario“* Italiens,[1]) worauf Monti, sich vor dem älteren Cesarotti verneigend, diese Schmeichelei kräftig erwiderte.[2]) Ein andermal erklärte sich Monti als Cesarotti's begeisterten Verehrer und nannte ihn den *„critico più illuminato“* seines Volkes. Gleichzeitig bat er Cesarotti um ein Urteil über seinen *Bardo*;[3]) ebenso wünschte er im Jahre 1807 von dem älteren Freunde ein Urteil über ein soeben beendigtes anderes Werk zu hören. Cesarotti sei der erste, dem er es sende, wie er auch der erste in seiner Achtung sei, und wie Foscolo, so lege auch er sich demütig Cesarotti zu Füssen; dies sei wohl das grösste Lob, welches ein *„grande ingegno“* erfreuen könne.[4])

Wir wissen, dass Monti um diese Zeit in Cesarotti's Ossian blätterte [5]). Dem Interpreten des Barden bewahrte er seine Verehrung bis zum Tode. Ein Jahr bevor Cesarotti starb, reiste Monti eigens nach Padua, um den Greis persönlich kennen zu lernen.[6])

Mittlerweile war aus dem Abate Monti der Cittadino Monti geworden. Er, der frühere Gegner der Revolution, hat sich als Republikaner entpuppt, ist heimlich aus Rom gewichen und hat sein Heil bei den siegreichen Franzosen gesucht. In Oberitalien verfasste er mehrere die Revolution verherrlichende Gedichte, aber die Freiheitsbegeisterung, die aus ihnen spricht, erweist sich als unecht, denn bald verkauft er seine eigene Unabhängigkeit an den Kaiser Napoleon. Aus dem Cittadino wird ein Cavaliere, ein Hofdichter, der seinen Herrn um Lohn besingt. So finden wir denn die nächste Spur von Monti's Bekanntschaft mit Ossian in einem Lobgedicht auf Napoleon, dem bereits genannten *Bardo della Selva Nera* (1806)[7]). Hier legt Monti seinem Barden Ullino seine eigene Meinung über die Bardenpoesie in den Mund. Die bisherige Bardenpoesie gefällt ihm nicht, sie ist ihm zu einförmig, und alle von ihm angeführten Merkmale jener alten Bardendichtung lassen erkennen, dass er nicht nur Ossian's Gesänge damit meint, sondern dass er auch ein feiner

---

1) Brief an Monti v. 20. Juli 1805. (Vgl. *Cento Lettere*, S. 175).

2) Monti, *Prose e Poesie* V, 397: *„. . . piccolo come sono . . . Il vostro ammiratore ed amico vero.“*

3) Bertoldi-Mazzatinti, *Lettere inedite e sparse* I, 364.

4) Das übersandte Werk ist die *Spada di Federico II.* Vgl. Bertoldi-Mazzatinti, *Lettere* . . . II, 465 f.

5) Vgl. oben, S. 274.

6) Vgl. oben, S. 257. Dem rührseligen Pieri schien es, da er ihren Umarmungen zusah, als träume er das Glück der Seligen. (Pieri, *Vita* I, 177).

7) Monti, *Prose e Poesie* II, 163 ff.

Kenner derselben ist. Die meisten modernen Leser Ossian's würden fast jedes Wort seines Urteils unterschreiben. Er gibt indessen zu, dass er früher auch eine Zeit lang von den *„bardi carmi"* hingerissen gewesen sei und dass er sie noch hochschätze.[1])

Für Monti's späteren Geschmack charakteristisch, obgleich in etwas enfernterer Beziehung zu Ossian stehend, sind auch die Anklagen, die er drei Jahre vor seinem Tode der „verwegenen nordischen Schule", den Romantikern, entgegenschleudert. Diese Vorwürfe sind auch gegen Ossian gerichtet, denn mit Ossian hat ja die nordische Wolkenpoesie in Italien Eingang gefunden.[2])

---

1) Ibd., S. 182/183:
Nè, perchè Bardo, argomentar che rozzo,
Qual già piacque a' miei prischi, e scevro in tutto
Da civile dolcezza il tenor sia
Di mia vita; chè care a me pur sono
Le virtù cittadine, e precettori
Nella somma de'carmi arte divina
Non mi fur sole le tempeste e i nembi,
I torrenti, la luna, e le pensose
Equitanti le nubi ombre de'padri;
Ma i costumi ben anco e le dottrine,
E gli affetti, e i bisogni, e le vicende
Dell'uom, cui nodo social costringe;
Chè culta ancora la natura è bella.
Ben fu stagion che maestosa e dira,
Non che bella m'apparve, innanzi a quella
De'vostri vati, la natura espressa
Ne'bardi carmi, e grande io sì l'estimo
In suo rozzo vestir. Ma fantasia
Sempre avvolta di nembi, e sempre al lampo
Delle folgori accesa, ed al ruggito
D'uniforme procelle, a lunga prova
La bramosa di nuove dilettanze
Alma nel petto mi stancava; e dentro,
Sì qui dentro sentii che d'un sol fiore
Ir contenta non può questa divina
Nostra farfalla. Allor vid'io che il Bardo
Pittor non era sì fedel, qual sembra,
Di natura; chè varia ella e infinita
Nell'opre sue risplende; e circoscritta
Sotto i bardi pennelli è ognor la stessa.

2) Ibd. II, 309 f.: *In tenebrose*
Nebbie soffiate dal gelato Arturo,
Si cangia (orrendo a dirsi) il ben zaffiro

§ 2. Ossianische Schwermut bei Monti.

Die ossianische Poesie hat als Hauptmerkmal die Mischung des Heroischen mit dem Elegischen. Young's *Nachtgedanken* (1743) bilden die erste dichterische Äusserung der weltschmerzlichen Stimmung, die in der Folgezeit für die europäische Poesie so bedeutungsvoll werden sollte. Sie bereiteten Gray's *Elegie, in einem Kirchhof geschrieben,* vor. Ins Italienische wurde Young von Francesco Soave (1743—1806) übersetzt,[1]) bald aber stellten ihn Ossian und dessen geistiger Sprössling *Werther* in Schatten.

Einem so empfänglichen Gemüt wie dem des jungen Monti[2]) musste die süsse Schwermut Ossian's zusagen, der, dem Tode zuwankend, über die Vergänglichkeit alles Irdischen nachsinnt. Von der zur Mode gewordenen Ossianschwärmerei hingerissen, dichtete Monti 1778 den *Entusiasmo Melanconico*[3]) und die *Elegia prima.*[4]) Auf die Wertherstimmung in diesen beiden Gedichten hat schon Vicchi kurz hingewiesen.[5]) Niemand aber hat bis jetzt die darin enthaltenen Ossianmotive aufgedeckt. Da die berühmten *Sciolti a Sigismondo Chigi*[6]) allem Anschein nach nichts anderes darstellen als eine spätere Bearbeitung bezw. Verschmelzung der beiden vorgenannten Gedichte unter Einflechtung neuer Werthergedanken,[7]) so betrachten wir alle drei Gedichte zusammen, um das Ossianische in ihnen herauszuschälen. Alle drei zeigen den jungen Dichter

---

Dell' italico cielo; in procellosi
Venti e bufere le sue molli aurette;

. . . .

Er fragt: Wer wird mir dichterische Gedanken einflössen?
Forse l'austero Genio inspiratore
Delle nordiche nenie? Oimè! chè nato
Sotto povero sole, e fra i ruggiti
De'turbini nudrito, ei sol di fosche
Idee si pasce, e le ridenti abborre.
E abitar gode ne'sepolcri, e tutte
In lugubre color pinger le cose.

1) Vgl. Wiese u. Pèrcopo, *Geschichte* etc., S. 576. Ein anderer Übersetzer war Al. Torri, vgl. Torri, *Elegia* etc., S. I.

2) Vgl. oben, S. 277, Anm. 4, sein Wohlgefallen an Klopstock's Sentimentalität.

3) Monti, *Versi dell' Abate* — Parte II, S. 42 ff.

4) Ibd., S. 29 ff.

5) l. c. V, 11 f.

6) Monti, *Prose e Poesie* I, 131 ff.

7) Auch auf diese Ähnlichkeit ist meines Wissens noch nicht hingewiesen worden.

in tiefster Melancholie. Die Einsamkeit regt Ossian zu schmerzvollen Gesängen an. Geradeso erweckt sie auch in Monti klagenreiche Lieder.

Monti, *Versi* I, 42:
Sei tu forse [Solitudine], che a me t'aggiri,
E simile alle fioche aure del bosco
Il tuo furor patetico m'inspiri?
Sì, tu sei dessa. Il tuo sembiante fosco,
Risvegliator di lagrimosi carmi,
Io mi veggo su gli occhi, io lo conosco.

Cesarotti, *Berato,* v. 426-429:
io son solo
Sulle rive del Luta; è la mia voce
Quasi l'ultimo gemito del vento,
Quando il bosco abbandona.[1]

Macpherson, S. 380:
I am alone at Lutha. My voice is like the last sound of the wind, when it forsakes the woods.

Monti, *Versi* II, 29:
Non v'è chi ascolti i miei lugubri accenti
Altro che i tronchi delle piante antiche.
Flebile fra le tetre ombre dolenti
Regna il silenzio, e a lagrimar m'invoglia
Rotto dal cupo mormorio de'venti.
Qui dunque posso piangere a mia voglia,
Qui posso lamentarmi, e alla fedèle
Foresta confidar l'alta mia doglia.

Cesarotti, *Berato*, v. 441 ff:
Vieni, figlio d'Alpino, il vacillante
Vecchio sostenta, e a'suoi boschi lo guida.
I venti si sollevano . . . .
Pende colà da uno sfrondato ramo
L'arpe di Cona, un lamentevol suono
Esce dalle sue corde: arpa leggiadra,
Deh dimmi, è il vento che ti scote? o un'ombra
Ti tocca e passa?

Macpherson, S. 380;
Lead, son of Alpin, lead the aged to his woods. The winds begin to rise . . . .
My harp hangs on a blasted branch. The sounds of its strings are mournful. Does the wind touch thee, O harp, or is it some passing ghost?

1) Man beachte hier und im folgenden auch die Ähnlichkeit der Bilder.

Monti, *Prose e Poesie* I, 142:

Già di nuovo a suonar l'aura comincia
De'miei sospiri, ed in più larga vena
Già mi ritorna su le ciglia il pianto.

Cesarotti, *Fingal*, c. IV, v. 7/8:	Macpherson, S. 245:
. . . quando mai Cesseranno i miei pianti in riva al Cona?	*When shall I cease to mourn by the streams of resounding Cona?*

Monti, *Versi* I, 44:

Oh piagge oscure! oh spaventose rupi!
Oh rio silenzio! oh solitario speco,
Segreto albergator d'orsi e di lupi!
Tu mi rapisci: il tenebror tuo cieco
Piace al cor muto; e forza acquista e lena
Da te la doglia, e quel terror che è meco.

Monti, *Prose e Poesie* I, 135:

. . . di lamenti
Le caverne riempio, che dintorno
Risponder sento con pietade.

Ähnlich beweint in einer Höhle eine unglücklich liebende Schöne ihr Schicksal:

Cesarotti, *Berato*, v. 219—224.	Macpherson, S. 377:
E fino a quando Dovrò sentirvi a risonarmi intorno, O sorde a' miei lamenti onde marin Lassa! non fu già sempre oscuro speco L'albergo mio, nè gli alberi e le balze.	*How long will ye roll about me, blue-tumbling waters of ocean? My dwelling was not always in caves, nor beneath the whistling tree.*

Wie das Herz des Dichters von Weh erfüllt ist, so erscheint ihm auch die Natur in düsterer Trauer. Er hört Klagen in der Luft und im Wasser.

Monti, *Versi* I, 43:

Odo dell 'aura errante il fischiar mesto
E il taciturno mormorar del fonte,
Che un freddo invia su l'alma orror funesto.

Cesarotti, *Berato,* v. 119-127:
Auretta, auretta tremola,
Va di Malvina amabile
In suon pietoso e querulo
Sul sasso a mormorar.
. . . .
. . . .
Tu sola, auretta querula,
Vi resti a sospirar.

Macpherson, S. 376:
I hear the breeze of Cona . . . Its voice is mournful . . . . . Oh breeze, sigh on Malvina's tomb!

Monti, *Versi* II, 29:

Ahi, che non odo tra fronda e fronda
Il gemere dell' aure sospiranti
Misto al doglioso strepitar dell' onda!

Cesarotti, *Canti di Selma* v. 175—179:
Alpin, figlio del canto, onde sì solo
Su la muta collina? a che ti lagni,
Come nel bosco venticello, o come
Su la deserta spiaggia onda marina?

Macpherson, S. 210:
Alpin, thou son of song, why alone on the silent hill? why complainest thou, as a blast in the wood, as a wave on the lovely shore?

Er glaubt, das Klagen von Geistern zu vernehmen:

Monti, *Versi* I, 44:

Spettri e larve davanti alle palpebre
Passar mi veggo bisbigliando, e sento
Che gemono dintorno in suon funebre.
Oimè! forse d'errante Ombra il lamento
È quel, che dalla cavernoso volta
Emerge mormorando lento lento?

Auch die ossianischen Helden hören klagende Geisterstimmen:

Cesarotti, *Fingal,* c. II. v. 24—28:
[Der Geist des Crugal]. *Lagrimoso e fosco*
Quegli si stette; sull'eroe distese
La sua pallida man, languidamente
Alzò la voce in suon debole e roco,
Come l'auretta del cannoso Lego.

Macpherson, S. 227:
(Crugal) *Dim, and in tears, he stood . . . . . Faintly he raised his feeble voice, like the gale of the reedy Lego.*

Die Betrachtung der Vergänglichkeit des menschlichen Daseins führt den Dichter zu dem Schlusse, dass auch die stolzen Gestirne des Himmels hinfällig sein müssen:

Monti, *Prose e Poesie* I, 141:

Oh vaghe stelle! e voi cadrete adunque,
E verrà tempo che da voi l'Eterno
Ritiri il guardo, e tanti Soli estingua?
E tu pur anche coll'infranto carro
Rovesciato cadrai, tardo Boote,
Tu degli Artici lumi il più gentile?[1])

Cesarotti, *Cartone*, v. 177-179:
O tu celeste lampa,
Dimmi, o Sol, cesserai? verrai tu manco,
Possente luce?

Macpherson, S. 157:
When thou, son of heaven, shalt fail! If thou shalt fail, thou mighty light! If thy brightness is for a season . . . .

Nach der Betrachtung der drei erwähnten Monti'schen Gedichte wenden wir uns zu seinem *Aristodemo*. „*Una bella elegia disperata*" nennt Settembrini[2]) diese Tragödie. Zugestandenermassen hat Monti in diesem Stücke Werther benützt;[3]) auf Ossian scheinen folgende Stellen zurückzugehen:

Monti, *Prose e Poesie* I, 75:

Oh di rupi d'Itome . . . .
Più non udrite delle mie vittorie
I cantici guerrieri!

Cesarotti, *Oitona*, v. 130-134:
. . . sì sì; m' è grata
La ristretta magion, grata la bigia
Pietra de'morti. O Tromato romita,
No dagli scogli tuoi, dalle tue rupi
Più non mi spiccherò.[4])

Macpherson, S. 173—174:
The narrow house is pleasant to me, and the gray stone of the dead; for never more will I leave thy rocks, O sea-surrounded Tromathon!

1) Diese Stelle ist schon von Zumbini, *Sulle Poesie* etc., S. 239 als ossianisch erkannt worden.

2) *Lezioni* . . . II, 237.

3) Vgl. oben, S. 278.

4) Eine ähnliche Anrufung, die allerdings eine ganz andere Stimmung wiedergibt, findet sich Cesarotti, *Dartula*, v. 93—95:

. . . O fortunate, o care
Colline d'Eta! Esse vedranno a caccia
I suoi vestigi . . .

Monti, *Prose e Poesie* I, 85:

Verrà dimani il sole che dall'alto
La mia grandezza illuminar solea;
Mi cercherà per questa reggia, ed altro
Non vedrà che la pietra che mi chiude.[1])

Cesarotti, *Berato*, v. 15—18:	Macpherson, S. 374:
Verrà doman chi mi mirò pur oggi *Gajo di mia beltà:* *Ei scorrerà col guardo e campi e poggi,* *Ma non mi troverà.*	*To-morrow shall the traveller come; he that saw me in my beauty shall come. His eyes will search the field, but they will not find me.*

In Monti's lyrischem Epos, der *Bassvilliana*, hören wir, wie schon in der *Elegia Prima*[2]) das Klagen des Wassers. Ganz ossianisch klagt auch der Wind in den Klüften:

Monti, *Prose e Poesie* I, 238:

E sol s'udia tra' sassi il rio lagnarsi,
Siccome all'appressar della tempesta.

Ibd. I, 251:

E le larve . . . . .
. . . parer vento che rotto
Fra due scoglie si vada lamentando.

Cesarotti, *Fingal*, c. II, v. 406/407:	Macpherson, S. 233:
Trassi a quei detti alto sospir, qual vento *Da fessa rupe . . .*	*I sighed as the wind in the cleft of a rock.*

Selbst die Sonne ist tränenvoll.

Monti, ibd. I, 295:

Già il Sol lavava lagrimosi i crini.

Cesarotti, *Dartula*, v. 155-158:	Macpherson, S. 281:
. . . trista era l'alma *Di Nato, come suole in dì di nebbia* *Starsi con fosca acquosa faccia il Sole.*	*The soul of Nathos was sad, like the sun in the day of mist when his face is watery and dim.*

---

1) **Zumbini weist (l. c., S. 68) auch hier Ähnlichkeit mit der im folgenden zitierten Macpherson-Stelle nach, ohne auf Cesarotti's so ähnlichen Wortlaut aufmerksam zu machen.**

2) **Vgl. oben, S. 284.**

Am Anfange des 7. Gesangs von Monti's *Bardo della Selva Nera* findet sich ein herrliches „Lob der Tränen“:

Monti, ibd. II, 228:

Oh! del nostro sentir parte migliore,
Generosa di belle alme fralezza,
Lagrime pie! per voi vinto il dolore
Tace, e la punta del suo dardo spezza;
Per voi fra l'onde degli affanni il core
Beve, ignota al profano, alma dolcezza;
Voi degli afflitti voluttà, voi pura
Fonte di pace in mezzo alla sventura.

Ähnlich schwelgen die ossianischen Helden und Heldinnen geradezu in Tränen und Wehmut:

Cesarotti, *Carritura*, v. 44—46:	Macpherson, S. 144:
. . . . È dilettosa e dolce *La gioja del dolore; ella somiglia* *Di primavera tepidetta pioggia . . .*	*Pleasant is the joy of grief; it is like the shower of spring . . .*

Cesarotti, *Croma*, v. 60—62:	Macpherson, S. 178:
Havvi dentro la languida tristezza, *Un non so che che l'anima vezzeggia,* *Quando in petto gentile abita pace*[1]).	*There is a joy in grief, when peace dwells in the breast of the sad.*

Man vergleiche auch die rührselige Scene am Schlusse von *Fingal*, c. V, welche den weinenden Ossian selbst zeigt:

Cesarotti, *Fingal*, c. V, v. 403 ff:	Macpherson, S. 260:
Un giorno ella cantò del giovinetto *Corman, che cadde per amarla; io vidi* *Sulle guancie di lei, sulle sue ciglia* *Le lagrime pietose . . . .* . . . . *mi si strugge il core,* *E gli occhi mi ringorgano di pianto.*	*One day she sung of Cormar's fall, the youth who died for her love. I saw the tears on her cheek, and on thine, thou chief of men . . . .* . . . . *My eyes must have their tears.*

1) Vgl. oben, S. 268.

§ 3. Ossianische Natur- und Personenschilderung bei Monti.

Man nennt die ossianische Dichtung eine Nebel- und Wolkenpoesie und verbindet damit meistens einen Tadel. Wir sind in der Tat versucht, den Umstand, dass Macpherson fast immer unbestimmte Figuren und Landschaften malt, einem Mangel an Gestaltungskraft zuzuschreiben, aber vielleicht verfolgte er gerade mit dieser Art der Darstellung den Zweck, seinem Ossian eine besondere Eigentümlichkeit, ein auffallendes Gepräge zu geben. Jedenfalls lag es dem Schotten nahe, die kaledonischen Gegenden, in denen sich seine Helden bewegen, so zu malen wie sie den grössten Teil des Jahres hindurch sind, nämlich in Nebel und Wolken gehüllt. Anders verhält es sich mit Monti, der ebenfalls eine Vorliebe für Nebel und Wolken zu erkennen gibt, wenn er auch später gegen die *„tenebrose nebbie“* aufgetreten ist.[1]) Aber auch bei ihm finden sich die dämmerigen, düsteren Szenen, die farblosen Figuren, die er tadelt und die wir an ihm tadeln müssen. Seine Liebhaberei für Visionen verführt ihn nämlich nur zu oft dazu, traumhaft sich im Äther bewegende, verschwommene Gestalten zu beschreiben.[2]) Adjective wie *oscuro, fosco, buio, confuso, deserto* kehren daher bei ihm immer wieder und berühren bei einem italienischen Dichter, der unter so heiterem Himmel aufwuchs, seltsam genug. Da diese Art von Kolorit aber ganz ossianisch ist,[3]) so ist es sehr wahrscheinlich, dass Monti auch hierin von Ossian beeinflusst war. Die im folgenden angeführten Beispiele werden dies dem Leser anschaulich machen, auch wenn wir nicht in jedem einzelnen Falle auf die Ähnlichkeit besonders hinweisen.

Über der natürlichen Welt baut Monti sowie Ossian das Wolkenreich der Geister auf. Hinsichtlich deren Darstellung sind bei den beiden Dichtern folgende Ähnlichkeiten zu erwähnen:

Die Geister kreischen und machen Lärm:

Monti, ibd. I, 251:

E le larve . . . . .
. . . . . parer vento che rotto
Fra due scogli si vada lamentando.

1) Vgl. oben S. 280.

2) Auch Cantù, *Monti e l'età* etc., S. 314 wirft ihm *„abuso di ombre“* vor, namentlich in der *Bassvilliana*. Er zählt acht Gedichte Monti's auf, in denen Schatten vorkommen.

3) Schnabel, *Ossian* etc., S. 371 hat im 1. Duan von *Cathloda* (Macph. S. 126—130) den Begriff „dunkel“ nicht weniger als zwanzigmal gefunden.

Cesarotti, *Dartula*, v. 148/149:	Macpherson, S. 281:
. . . L'ombra di Cucullin: n'era il sospiro Spesso, affannoso . . . . . . e la sua voce Parea vento in caverna.	*The ghost of Cuthullin . . . the sighing of his breast was frequent . . . . His voice was like hollow wind in a cave.*

Monti, ibd. I, 251 sagt von Geistern:

Un murmure facean, che cupo il fiume
Dai cavi gorghi ne rendea rimbombo . . . .

Ebenso I, 265:

V'accorrean rabbuffate altre feroci
Larve, e mettean, confuse entro quei cupi
Seni, un suon di lamenti e orrende voci,
Pare a rombo di vento tra le rupi
Imprigionato . . . . .

Cesarotti, *Fingal*, c. III. v. 341—345:	Macpherson, S. 241:
. . . spargesi su i monti Alto infinito gemito confuso, Pari a notturno tuon, quando una nube Spezzasi in Cona, e mille ombre ad un tempo Mandan nel vuoto vento orrido strido.	*The groan of the people spread over the hills: it was like the thunder of night, when the cloud bursts on Cona, and a thousand ghosts shriek at once on the hollow wind.*

Ferner werden die Geister mit dem Monde verglichen:

Monti, ibd. I, 262 sagt von zwei seligen Geistern:

. . . a quei campioni
Il cherubico volto si scolora;
..Pari a quel della Luna . . .

Cesarotti, *Fingal* c. I, v. 40/41:	Macph., S. 227:
Disse [Crugal's Geist], *e sparì come .. .. ..offuscata luna Nel fischiante suo nembo.*	*Like the darkened moon he retired in the midst of the whistling blast.*

Der Engel des Kriegs erschreckt bei Monti die Menschen wie ein erzürnter ossianischer Geist durch Meteore:

Monti, ibd. II, 125:
Venia ravvolta di sanguigna e scura
Meteora, e tutta la celeste traccia
Seminava di lampi e di paura.

Cesarotti, *Temora*, c. II, v. 134—139:
..... Non con più forza
Tutto vestito di meteore ardenti
Dalle sale del turbine e del tuono
Scende Tremmorre, e dal focoso seno
Sopra il turbato mar sgorga tempesta;
Di quella onde Colgarre alla battaglia
Venne fremendo .....

Macph., S. 318:
As Trenmor, clothed with meteors, descends from the halls of thunder, pouring the dark storm before him over the troubled sea; so Calgar descended to battle ...

In alter und neuer Zeit haben sich die Dichter des Kunstgriffes bedient, ihren Schilderungen von Naturszenen dadurch mehr Stimmung zu verleihen, dass sie Personen auftreten liessen, an denen sie die Wirkung des betreffenden Naturschauspiels auf das menschliche Gemüt vorführten. Ossian liebt es nun, diese Personen, die in gar keinem Zusammenhang mit der Handlung stehen, lange sentimentale Betrachtungen anstellen zu lassen. Meistens ist es bei ihm der einsame Jäger, der den Platz betritt, an dem sich irgend eine Begebenheit abgespielt hat, der Wanderer, der etwas Liebliches an einem Orte vermisst u. s. w.[1]) Monti scheint in einigen Fällen

1) Wer Goethe's *Werther* kennt (auch Monti hatte ihn gelesen, vgl. oben S. 278) wird sich an die Stelle erinnern: „Ossian hat in meinem Herzen den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt! .... Wenn ich ihn dann finde, den wandelnden grauen Barden ...., wenn ich den tiefen Kummer auf seiner Stirne lese, den letzten verlassenen Herrlichen .. dem Grabe zuwanken sehe, wie er nach dem hohen, wehenden Grase niedersieht und ausruft: Der Wanderer wird kommen, der mich kannte in meiner Schönheit und fragen: Wo ist der Sänger, Fingals trefflicher Sohn? Sein Fuß geht über mein Grab hin, und er fragt vergebens nach mir auf der Erde.“ — Ebenso an die Szene, in der Werther der Geliebten seine Übersetzung von Ossian's *Gesang von Selma* vorliest. Er wird durch Lottens Schluchzen unterbrochen. Nachdem sich beide ausgeweint, liest er „halb gebrochen“ weiter: „Warum weckst du mich, Frühlingsluft? .... Die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter zerstört! Morgen wird der Wanderer kommen, kommen der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden.“

dieses Kunstmittel Macphersons's nachgeahmt zu haben. Der Anblick des Sternenglanzes erweckt bei ihm in der Seele des einsamen Pilgers Heimweh:

Ibd. I, 370 f.:

La bella donna che sua scorta venne,
Folgorando sparir, quale sovente
Veggiam di notte scintillar baleno,
Onde prende smarrito in suo viaggio
Conforto e speme il pelegrin soletto,
Cui della patria punge e della sposa
Dopo gran lontananza alto desio.

Ein andermal erscheint der erschreckte Landmann (ibd. II, 189):

. . . . un mormorio
Fan confuso e feral, quale ne' boschi
Del Gargaro racchiusi e già vicini
A far tempesta i venti: il rombo n'ode
L'arator da lontano, e sul periglio
Della già bionda spiga impallidisce.

Ein drittes Mal der staunende Wanderer (ibd. II, 169):

Nuda il veglio ha la fronte, e su la fronte
Gli tremula canuto il crin, siccome
Onda di nebbia che il ciglion lambisce
Del deserto dirupo, e l'occhio invita
Del vïandante a contemplar la brulla
Maestà de' suoi fianchi . . .

Während Monti sonst gewöhnlich die Menschen aus der Ferne und in schwachen Umrissen darstellt, gibt er im *Bardo* eine ziemlich eingehende Beschreibung der Hauptpersonen. Hier treten der Barde Ullin und seine Tochter Malvina auf. Beider Namen verraten sogleich die ossianische Herkunft. Ullin heissen bei Ossian drei Männer: der oberste von Fingal's Barden,[1]) ein Krieger im Gefolge Ossian's, als dieser um Everallin warb,[2]) und endlich der Sohn Cairbar's aus Croma in Irland.[3]) Jedenfalls verdankt der Ullin im Schwarzwalde dem schottischen Bardenführer seinen Namen.

1) Vgl. **Macpherson**, l. c., S. 256.
2) Vgl. **Macpherson**, l. c., S. 246.
3) Vgl. **Macpherson**, l. c., S. 257.

Malvina, die Tochter des Toscar, die Witwe von Ossian's Lieblingssohn und beständige Begleiterin ihres Schwiegervaters, hat der Tochter des schwäbischen Barden ihren Namen gegeben.[1]) Wie Ossian seine *„daughter of the hand of snow"*,[2]) so hat Ullino seine Tochter in der Kunst des Harfenspiels und des Gesangs unterrichtet:

Monti, ibd. II, 169:

Salia tutto raccolto in suo pensiero
L'irto poeta [Ullino], *e dietro gli recava*
L'arpa Cherusca la gentil Malvina;
Alle cui rosee dita il dolce tocco
Insegnò della lira Ullino istesso.

Cesarotti, *Guerra di Caroso*, v. 317 ff.:

Ma tu, Malvina mia, . . .
. . . fa che s'oda in Cona
La strepitosa caccia, ond'io ripensi
Agli antichi miei dì. Portami l'arpa,
Gentil donzella, ond'io la tocchi . . .
Stammi tu presso, ed i miei canti ascolta,
E sì gli apprendi.

Macph., S. 193:

. . . O Malvina! . . . Let the chase be heard on Crona; let me think on the days of other years. And bring me the harp, O maid! that I may touch it . . . Be thou near to learn the song.

Der Monti'sche Barde und seine Tochter stehen auf einer Bergkuppe und schauen in das Donautal hinab, gegen Ulm zu, das von den Franzosen eingenommen werden soll. Ullin trägt als eine Art Amtstracht die „Bardenkapuze". Das „germanische Wams", aus rauhem Stoff gearbeitet und von einem safranfarbigen Gürtel gehalten, reicht ihm bis an die Knie. Seine Miene trägt einen edlen Ernst zur Schau, sein Schritt ist bedächtig; unterwegs stösst er schwere Seufzer aus. Er ist barhäuptig, sein graues Haar flattert im Winde. So genau ist bei Ossian keiner der Barden geschildert. Auch die Vignette der Ausgabe des italienischen Ossian (1763) zeigt den greisen Barden in anderer Stellung, nämlich sitzend, allerdings auch barhäuptig und mit einem langen Wams bekleidet.[3]) Mag nun

1) Vgl. Macpherson, l. c., S. 126, 188, 193, 245, 375. Merkwürdigerweise ist auf dieses Abhängigkeitsverhältnis m. W. noch von niemand hingewiesen worden.
2) Ibd., S. 245.
3) Vgl. Anhang, S. 315 f.

Monti dieses Bild gekannt haben oder nicht, mehrere Züge hat er sicherlich aus Ossian entlehnt. Man vergleiche:

Monti, ibd. II, 169:

Gli tremula canuto il crin, siccome
Onda di nebbia che il ciglion lambisce
Del deserto dirupo . . .

Cesarotti, *Fingal*, c. I, v. 209—212:

. . . sembra il tuo volto
Neve là nel deserto, e i tuoi cappelli
Fiocchi di nebbia, che serpeggia e sale
In tortuosi vortici . . .

Macph., S. 219:

But thou art snow on the beaths thy hair is the mist of Cromla; when it curls on the hill . . .

Wie bei Ossian, so ist auch bei Monti der Barde nicht nur Sänger, sondern zugleich Krieger:

Monti, ibd. II, 178:

. . . . Anch'io
Trattai nel fiore delle forze il brando
In crudeli battaglie, e a me pur anche
Splende di belle cicatrici il petto.

Cesarotti, *Fingal*, c. VI, v. 420—422:

. . . io mescolai più volte
Allor la mia voce, e delle lancie
Cantai gli scontri, ove ho pugnato e vinto . . .

Macph., S. 268:

I joined the bards, and sung of battles of the spear. Battles! where often I fought.

Monti macht ihn aber auch zum Propheten.[1]) Da dies gar nicht ossianisch ist, indem Ossian's Barden sich höchstens in elegischen Zukunftsträumen ergehen, so ist hier an ein anderes Vorbild zu denken. Augenscheinlich war Gray's *Bard* seine Quelle.[2]) Trotzdem enthält eine

1) *Prose e Poesie* II, 169:

. . . dello spirto erede
Dell'indovina vergine Velleda.

2) Darin sagt ein Barde Englands Zukunft voraus, und zwar ist dies derselbe Barde vom Conway, von dem Monti erzählt, er habe Verwünschungen gegen den englischen König Eduard I. ausgestossen (Monti, ibd. II, 170). Vgl. Gray and Blair, *Poems*, S. 19 ff.

seiner Prophezeiungen etwas echt Ossianisches, nämlich den Hinweis, dass dereinst Disteln und Gras auf der Stätte wachsen werden, da der Helden sterbliche Hülle modert (ibd. II, 175):

> *. . . . il postero*
> *Di santo orror colpito*
> *Ricercherà la fossa*
> *Che degli eroi tien l'ossa.*
> *Coprirà l'erba e il tribolo*
> *Le mute spoglie, ed irti*
> *Per le notturne tenebre*
> *Vagoleran gli spiriti,*
> *Che morti ancor daranno*
> *Spavento all' Alemanno.*

Disteln, Gras und Moos bedecken bei Ossian die Steine, unter denen die gefallenen Helden ruhen:[1])

Cesarotti, *Cartone,* v. 11—15:	Macph., S. 155:
. . . . . ivi soletto stassi *L'ispido cardo: due muscose pietre,* *Mezzo ascoste sotterra, ai riguardanti* *Segnan quel luogo.*	*The thistle is there alone, shedding its aged beard. Two stones, half sunk in the ground, show their heads of moss.*

Eine der obigen Stelle in Monti ganz ähnliche, wenn auch ohne Erwähnung der Disteln, lesen wir

Cesarotti, *Temora,* c. I, v. 136—138:	Macph., S. 307:
. . . Morven selvosa *Non rivedrà i suoi duci; e in mezzo a Selma* *Crescerà l'erbo e'l musco alto degli anni.*	*The steps of his chiefs will cease in Morven. The moss of years shall grow in Selma.*

1) Auf Schritt und Tritt begegnen wir bei Ossian der Distel, sodass es fast scheint, als ob Macpherson mit ihr etwas ganz Neues in die Dichtung hätte einführen wollen. Dasselbe gilt wohl auch von den bei ihm so häufigen Meteoren.

§ 4. Ossianische Diktionsmittel bei Monti.

1. Der malende Genetiv.

Bei der Untersuchung von Cesarotti's sprachlichem Ausdruck haben wir merkwürdige Genetive, wie *figlio della battaglia* etc. angetroffen, welche auf den von Macpherson ungemein häufig verwendeten malenden „gälischen" Genetiv zurückgehen.[1]) Bei Monti finden wir Nachahmungen solcher Ausdrücke:

Prose e Poesie II, 169:

. . . discese fulminando il Sire
Delle battaglie . . .[2])

Ibd. II, 169: *Ullin, germe di forti . . .*

Cesarotti, *Temora*, c. VI, v. 3/4:	Macph., S. 347:
. . . altero germe *Della candida Clato.*	*son of whitebosomed Clatho.*

Andere Beispiele dieser Art, wie *nebbia degli anni* u. a. werden wir bei der Besprechung von Monti's Wortvergleichen antreffen.[3])

2. Wiederholung des Substantivs.

Ganz kunstmässig wie bei Ossian erscheint dieses Hervorhebungsmittel in den Eingangsversen zum *Bardo*, der überhaupt viel Ossianisches enthält:[4])

Monti, ibd. II, 169:

. . . il Bardo Ullino;
Ullin, germe di forti . . .

Cesarotti, *Temora*, c. VI, v. 337:	Macph., S. 352:
. . . . era spento Calmar, Calmar di Lara.	*Calmar fell, Calmar from Lara . . .*

3. Apostrophe.

Monti ruft wie Ossian in auffallender Weise unbelebte Dinge, besonders gern Naturerscheinungen, an. Ganz in Ossian's Art, noch dazu

1) Vgl. oben, S. 266.
2) Parallelstellen aus Cesarotti und Macpherson ebenfalls oben, S. 266.
3) Vgl. unten, S. 305 ff.
4) Vgl. unten, S. 307, Anm. 1.

mit der Interjektion *oh!* wendet sich der klagende Aristodem an die Felsen von Itome,[1]) der junge Monti selbst ebenfalls an Felsen, an den dunklen Strand, an eine Höhle, an das „Schweigen",[2]) an die Gestirne.[3])

4. Vergleiche.

Monti teilt mit Ossian die grosse Vorliebe für Bilder und Vergleiche. Konnte Blair behaupten, dass kein Dichter grösseren Reichtum an Gleichnissen aufweise als Ossian und dass bei ihm mindestens ebensoviele vorkämen wie in der ganzen Odyssee und Ilias,[4]) so sagt Cantù von Monti: „*Suo vanto è lo splendor delle immagini, riprodotte con felicissima agevolezza, con un fare largo e sicuro, con maestrevole sprezzatura*" . . .[5]) Es liegt sehr nahe anzunehmen, dass Monti, der das Schöne liebte, bei welchem Dichter er es auch fand,[6]) und der seine Reminiszenzen sehr geschickt zu verwerten verstand,[7]) auch ossianische Vergleiche in seine Dichtungen eingeflochten hat. Ehe wir an deren Aufzählung gehen, wollen wir daran erinnern, dass es fast unmöglich ist, solche Entlehnungen mit Bestimmtheit nachzuweisen. Von den im folgenden aufgeführten Vergleichen wird also nur behauptet, dass sie die Wahrscheinlichkeit ossianischen Einflusses an sich tragen.

„*Luna, Sole, nebbia, torrente, tempesta, meteore; ecco tutti gli oggetti delle comparazioni di Ossian*": mit diesen Worten bezeichnet jedoch Cesarotti nicht alle Gegenstände, die Ossian zum Vergleiche dienen, er fasst darin nur die hauptsächlichsten zusammen.[8]) Also die Elemente sind es, welche Ossian den meisten Stoff zu Vergleichen geliefert haben, nur wenige treffen auf das Pflanzen- und Mineralreich.

I. Ausgeführte Vergleiche.

Aus dem Kreise der Elemente bieten sich dem Dichter zunächst die Lufterscheinungen, vor allem die erhabenen Gestirne zum Vergleiche dar.

---

1) Vgl. oben, S. 285.

2) Vgl. oben, S. 283.

3) Vgl. oben, S. 285. Ungefähr dieselben Gedanken, welche diese Stelle enthält, kehren wieder in einer langen Anrufung der Sterne im *Prometeo* (**Monti**, ibd. I, 375).

4) Vgl. **Macpherson**, *Poems* etc., S. 97.

5) *Vincenzo Monti* etc., S. 89.

6) Vgl. oben, S. 277, Anm. 4.

7) Vgl. **Zumbini**, l. c., S. 68 und **Cantù**, l. c., S. 89.

8) **Cesarotti**, *Poesie di Ossian* II, 34. Vgl. auch oben, S. 280.

Monti, *Versi* II, 47:

. . . son puri, innocenti
Questi sguardi possenti
Come innocente e pura
È nella notte oscura
La modesta fiammeta
Di solitaria stella.

Cesarotti, *Fingal*, c. I, v. 608—610:

. . . fammi udir le lodi
Dell'amor mio, del solitario raggio
Dell'oscura Dunscaglia.

Macph., S. 226:

Strike the harp in praise of my love, the lonely sunbeam of Dunscaith!

Monti, *Prose e Poesie* II, 114:

. . . splendea l'alma serena
Come in limpido rio raggio di stella.

Cesarotti, *Cartone*, v. 26—30:

. . . sorride in calma
Placido il volto, come suole a sera
Raggio che fuor per l'azzurrino velo
Di vaga nuvoletta in occidente
Guarda di Cona su la muta valle.

Macph., S. 155:

He is calm as the evening beam that looks from the cloud of the west, on Cona's silent vale.

Besonders häufig findet sich bei Monti und bei Ossian der Vergleich mit dem Sonnenstrahl:

Monti, ibd. II, 93:

Rizzossi a tanto nome
L'accigliato Parini, e la severa
Fronte spianando balenò, siccome
Raggio di sole che, rotta la nera
Nube, nel fior che già parea morisse
Desta il riso e l'amor di primavera.

Cesarotti, *Carritura,* v. 497 — 501:

. . . in pace
Rassembri il Sol che dopo pioggia appare:
Dal verdeggiante stelo in faccia a lui
I fiori alzano il capo . . .

Macph., S. 150:

. . . in peace, thou art like the sun, when he looks through a silent shower: the flowers lift their fair heads before him . . .

Monti, ibd. II, 180:

. . . . . gli brillava il viso
Come raggio di Sol che dopo il nembo
Ravviva il fiore dal furor battuto
D'aquilon tempestoso . . . . .

Cesarotti, *Dartula,* v. 285 — 228:

. . . il cor di gioja
Rideami della pugna al fero aspetto,
Come ristretta verdeggiante valle,
Se coi vividi raggi il Sol l'investe.

Macph., S. 283:

My soul brightened in the presence of war, as the green narrow vale when the sun pours his streamy beams . . .

Monti, ibd. II, 262:

Come allor che da livida palude
S'alza negro vapor, che invidioso
D'Iperione al folgorante figlio
Copre il nitido volto, e non l'offende;
Sola s'attrista della tolta luce
La famiglia de' fior che moribonda
Il mesto capo inchina, e pregar sembra
L'amato raggio che la torni in vita;
Tale in mezzo all'offese era il sembiante
Dell'augusto Giuseppe. . . . .

Vgl. dazu die beiden angeführten Parallelstellen aus Cesarotti und Macpherson, sowie die folgenden:



Cesarotti, *Temora,* c. IV, v. 245—249:

. . Avresti appunto
Viste di paludosa infetta nebbia
Due smisurate ed orride colonne,
Quando di mezzo in suo chiaror sovrano
Vi spunta il Sol . . .

Macph., S. 337:

. . . like two columns of morning mist, when the sun rises, between them, on his glittering rocks. Dark is their rolling on either side: each toward its reedy pool.

Monti, *Poesie . . . con Note,* S. 203:

Quale, se sgombro delle nubi il velo,
Vibra il sole più schiette
Le lucide saette,
Si rialzano i fiori in su lo stelo,
Tale . . .

Vgl. dazu die obigen Stellen, sowie folgende:

Cesarotti, *Fingal,* c. I, v. 217—220:

Vanne a Fingal, digli ch'Erina è bassa,
Fa che s'affretti. Oh venga tosto a noi
Qual vivo sole, e le tempeste nostre
Sgombri coi raggi e rassereni il colle.

Macph., S. 239:

Tell to Fingal that Erin is fallen. Bid the king of Morven come. O let him come, like the sun in a storm, to lighten, to restore the isle!

An anderen Stellen erscheint der Blitz, bezw. der plötzliche Lichtstrahl.

Monti, *Prose e Poesie* I, 132:

Giorni beati, che in solingo asilo
Senza nube passai, chi vi disperse?
Ratti qual lampo che la buia notte
Segna talor di momentaneo solco
E su gli occhi le tenebre raddoppia
Al pellegrin che si sgomenta e guata.

Desgleichen Monti, ibd. I, 52:

Nè mai diletto gli brillò sul cuore,
O se brillovvi, fu di lampo in guisa
Che fa un solco nell'ombra e si dilegua.

Cesarotti, *Fingal*, c. I, v. 194—197:

. . . . Ah tu cadesti
Come stella fra tenebre che striscia
Per lo deserto, e'l peregrin soletto
Di così passegier raggio si dole.

Oder ibd. *Temora*, c. VII, v. 41/42:

. . . . essi [del prode i fatti] *non sono*
Fuggitivo balen.

Macph., S. 219:

Thou hast fallen in darkness, like a star that shoots across the desert, when the traveller is alone, and mourns the transient beam!

Ibd. S. 355:

They [the deeds of the valiant] *are not there a beam of lightning, which is seen, and is then no more.*

Monti, ibd. I, 370 f.:

La bella donna che sua scorta venne,
Folgorando sparir, quale sovente
Veggiam di notte scintillar baleno,
Onde prende smarrito in suo viaggio
Conforto e speme il pellegrin soletto,
Cui della patria punge e della sposa
Dopo gran lontananza alto desío.

Cesarotti, *Fingal*, c. VI, v. 122—127:

. . . . . l'improvvisa vista [eines Mädchens]
Sino al cor lo colpì, siccome un vivo
Raggio di luce che diritto incontra
I figli della grotta, allor che al sole
Escon dal bujo, e al luminoso strale
Chinano i sguardi abbarbagliati e punti.

Macph., S. 263:

She was to him a beam of light that meets the sons of the cave; when they revisit the fields of the sun, and bend their aching eyes!

Nebel und Dünste spielen nicht nur in Ossian's, sondern auch in Monti's Vergleichen eine grosse Rolle.

Monti, *Versi* I, 29:

Qual da un fiume talor la vespertina
Nebbia s'estolle, e dopo breve istante
Giù nella valle rotasi, e declina;
Tal . . .
La celceste discese Ombra aspettante.

Cesarotti, *Fingal*, c. II, v. 33—35:
Ein Geist spricht: *qual nembo di Cromla*
Son vuoto e lieve, e per l'aere galleggio,
Come nebbia sottile.

Macph., S. 227:
I am light as the blast of Cromla, I move like the shadow of mist.

Monti, *Prose e Poesie*, I, 182:

Vapor fu questo che, per vento errando,
Passò dinanzi al sole, e non l'offese.

Cesarotti, *Temora*, c. I, v. 236—238:
Svanire ei deve di Cairba in fronte,
Come di nebbia una sottil colonna
Contro i venti dell'Ata.

Macph., S. 308:
But he must vanish before Cairbar, like a thin pillar of mist before the winds of Atha!

Monti, ibd. I, 245:

Che la tremenda vanità di Francia
Sul Tebro è nebbia che dal Sol si doma.

Cesarotti, *Temora*, c. V, v. 74—77:
Solo il mio sguardo i contumaci e alteri
Di mirar non degnava; il mio convito
Non s'imbandia per loro, e al mio cospetto
Svanian qual nebbia all' apparir del Sole.

Macph., S. 341:
When the haughty appeared, I beheld them not. They were forgot at my feasts. Like mist they melted away.



Monti, *Versi* II, 46:

Das blonde Haar der Geliebten:

Come striscia leggiera
Di vapore, che a sera
Va serpeggiando, e splende
Davanti al Sol cadente
O su la faccia pende
Della Luna sorgente.

Cesarotti, *Comala*, v. 100—102:

... aveva i crini
Morbidi come nebbia,
Lucidi come raggio?

Macph., S. 139:

Was his hair like the mist of the hill, soft and curling in the day of the sun?

Die Wolken in ihrer Ohnmacht gegenüber der Allsiegerin Sonne finden wir auch zu Vergleichen benützt.

Monti, *Prose e Poesie* I, 405:

Ma qual dinanzi al Sol, che in alto poggia,
Passa l'invida nube e non l'offende, ...
Tal di Giove fia l'ira e il mio disprezzo.

Cesarotti, *Guerra di Caroso*, v. 237—241:

... improvvisa
Oscuritade gli sorgea sul volto.
Così nube talvolta errar si scorge
Sulla faccia del Sol, che poi di Cona
Torna serena a risguardar dai colli.

Macph., S. 192:

At times he was thoughtful and dark, like the sun when he carries a cloud on his face, but again he looks forth from his darkness on the green hills of Cona.

Bei anderen Vergleichen hören wir das hohle Brausen der Winde und Stürme in den Klüften.

Monti, ibd. II, 224:

Come vento tra scogli imprigionato
Fremè il Consesso a quel parlar già pregno
Di vicina tempesta.

Ibd. II, 244:

E un fremer si sentia di rotte e cupe
Voci, qual vento in cavernosa rupe.

Cesarotti, *Dartula,* v. 153—154:

. . . la sua voce
Parea vento in caverna.

Macph., S. 281:

His voice was like hollow wind in a cave.

Cesarotti, *Fingal,* c. I, v. 406/407:

Trassi a quei detti alto sospir, qual vento
Da fessa rupe . . .

Macph., S. 233:

I sighed as the wind in the cleft of a rock.

An die Erscheinungen aus dem Reiche der Luft reihen sich die aus dem Reiche des Wassers.

Monti, ibd. I, 254:

Poi tal s'intese un mormorio profondo
Che lo spesso cader parea dell'acque,
Allor che tutto addormentato è il mondo.

Ibd. II, 269:

. . . con fracasso
Simigliante di molte acque al fragore,
Altissime dicean voci infinite . . .

Cesarotti, *Fingal,* c. III, v. 486/487:

. . . alzò la voce
Pari al suon di più rivi.

Macph., S. 243:

. . . his voice like many streams.

Cesarotti, *Latmo,* v. 12—14:

Chi vien? . . .
. . . come torrente
D'oscuritade?

Macph., S. 269:

Who pours from the eastern hill, like a stream of darkness?

Monti, *Versi* I, 17/18:

Affollate le turbe in Vaticano
Traeansi a dirgli il doloroso addio;
Somiglianti ad un mar, che da lontano
Fremer s'ode . . .

Cesarotti, *Fingal,* c. I, v. 407—409:

Non mugghiar d'oceano . . .
Può uguagliar quel rimbombo.

Macph., S. 222:

As the noise of the troubled ocean, when roll the waves on high . . . such is the din of war.

Aus dem Kreise der Pflanzen seien folgende Vergleiche angeführt:

Monti, *Poesie,* S. 213:

Così quando dal ciel fiamma funesta
Una quercia ferì, che i larghi bronchi
Alto all'aure spandea per la foresta,
Benchè squarciati, affumicati e monchi,
Pur su l'arso sabbion col proprio pondo
Ritti si stanno e maestosi i tronchi,
Quasi aspettando il fulmine secondo.

Cesarotti, *Fingal,* c. IV, v. 324—327:

Quercia parea sopra il ruscel di Luba,
Cui già rapida folgore del cielo
Lasciò brulla di foglie, e incotta i rami:
Quella pende sul rio, sibila il musco.

Macph., S. 250:

Silent and dark he seemed, as an oak on the banks of Lubar, which had its branches blasted of old by the lightning of heaven. It bends over the stream: the grey moss whistles in the wind.

Cesarotti, *Temora,* c. III, v. 299—306:

. . . egli nel mezzo
Fermo e grande si sta; in giù dai venti
Pende fiaccato un noderoso ramo:
Ella non cura, e radicata e vasta
Sbatte e soverchia coll'aerea cima
La nebbia che l'ingombra, asilo e segno
Di meraviglia al cacciator pensoso.

Macph., S. 329:

He stands tall, amid the war, as an oak in the skirts of a storm, which now is clothed, on high, in mist; then shows its broad, waving head. The musing hunter lifts his eye, from his own rushy field!

Die Felsen werden zu folgendem Vergleich verwandt:

Monti, *Prose e Poesie* I, 405:

Quale il mar con irate onde lo scoglio
Flagella, ed egli più toreggia e sta;
Tal di Giove fia l'ira e il mio disprezzo.

Cesarotti, *Morte di Cucullino*, v. 311/312:

. . . ei stette
Quale in turbato mar scoglio . . .

Macph., S. 294:

. . . he stood like a rock in the midst of a roaring sea.

II. Metaphern.

Ein typisches Beispiel für Cesarotti's Vorliebe für diese rhetorische Figur:

Temora, c. IV, v. 221/222:

. . . tu sei
Nembo, turbin, torrente.

Macph. ist hier viel breiter: S. 336:

Thou art fire to our eyes, on the dark-brown field. Like a blast thou hast past over hosts . . . Thy course was like a troubled stream.

Monti hat ähnliche Metaphern:

Prose e Poesie, II, 306:

Avo tuo, fulmin di guerra.[1])

Vgl. Cesarotti, *Temora*, c. VI, v. 320:

Catmor, raggio del ciel.

Macph., S. 352:

Cathmor was that beam from heaven.

Monti, ibd. II, 181:

[Malvina] *è la speme, il raggio*
Dell'inclinato viver mio.

Cesarotti, *Fingal*, c. I, v. 608—610:

. . . fammi udir le lodi
Dell'amor mio, del solitario raggio
Dell'oscura Dunscaglia.

Macph., S. 226:

O strike the harp in praise of my love, the lonely sun-beam of Dunscaith!

1) Vgl. französisch: *foudre de guerre.*



Ibd. *Callin di Cluta,* v. 1—2: [Malvina] *Solingo raggio della notte bruna* *Vientene a me, che anch'io son desto e gemo.*	Macph., S. 194: *Come, thou beam that art lonely, from watching in the night!*
Cesarotti, *Berato,* v. 43—44: *Così presto sparisti, amata luce* [Malvina], . . .	Macph., S. 375: *Soon hast thou set on our hills!*
und ibd. v. 55: *Così presto, sparisti, o raggio amato?*	Und ibd. *Soon hast thou set, o Malvina!*

Monti, ibd. II, 175:

. . . i perigli sono
La danza degli eroi.

Cesarotti, *Calloda,* c. III, v. 44/45: *. . . erano a lui le stragi* *Conviti e feste, e degli ancisi il sangue* *Era al suo cor quasi ruscello estivo* *Allegrator d'inaridita valle.*	Macph., S. 135: *His joy was in the fall of men. Blood to him was a summer stream that brings joy . . .*

Monti, ibd. II, 238:

. . . s'erse
Subitamente nube atra di guerra.

Cesarotti, *Fingal,* c. IV, v. 440—447: *. . . lo scompiglio e'l tuono* *Della turbata pugna . . . .* *. . . Veder gli parve* *Faccia di mar rimescolato e smosso* *Dal cupo fondo, che flagella e assorbe* *Con bollenti onde l'arenoso lido.*	Macph., S. 252: *the tide of battle, like ocean's crowded waves, when the dark wind blows from the deep, and rolls the billows through the sandy vale!*

An dieses ossianische Bild der Schlacht gemahnt uns auch folgender Ausdruck Monti's:

Ibd. II, 262:

. . . spersa
Fu l'anglica procella . . .

und auf derselben Seite oben:

Col veder della mente m'avvolgea
Dentro il turbo crudel, che su l'ibero
Dal britannico lido si diffuse . . .
. . . e lui [Giuseppe] *vid' io serena*
Portar la fronte, che traverso al velo
Della nube feral splendea più bella.

„*Nube feral*" ist ebenfalls ein ossianischer Ausdruck:

Cesarotti, *Temora,* c. VI, v. 192—194:

. . . soffrirò che sfugga
Quella nube feral che acerbamente
Spense quell'astro giovenile?[1])

Man vergleiche auch zu Monti, ibd. I, 376:
nebbia degli anni: . .

Cesarotti, *Temora,* c. V, v. 10/11: *. . . io seggo* *Nella nube degli anni.*	Macph., S. 340: *I stand in the cloud of years.*
Dartula, v. 230/231: *. . . vecchiezza oscura* *Venne qual nebbia dal deserto.*	Ibd. S. 282: *The darkness of age comes like the mist of the desert.*

Wenn wir nun, am Schlusse dieser Betrachtungen angelangt, einen kurzen Rückblick auf das Verhältnis Monti's zu Ossian werfen, so sehen

1) **Monti's Schilderung auf der zitierten Seite (II, 262) erscheint mit ossianischen Bildern geradezu gespickt.**

wir, dass ossianischer Einfluss in seinen Werken nirgends so deutlich erkennbar ist wie in den drei Jugendgedichten *Entusiasmo Melanconico, Elegia prima* und *Sciolti a. S. Chigi.*[1]) Den Geist ossianischer Trauer, der diese Gedichte durchweht, verspüren wir in den späteren Dichtungen nur stellenweise. Hier werden wir, am meisten noch im *Bardo,* durch bisweilen eingestreute sentimentale Gedanken, eigenartige Züge der Darstellung, Bilder und Vergleiche, überhaupt mehr durch das Beiwerk als den Inhalt an Ossian erinnert. Wir sehen, dass Monti, der sich so geschickt den politischen Mächten seiner Zeit anzuschmiegen verstand,[2]) auch dem neben Homer die Litteratur beherrschenden Ossian bereitwillig huldigte.[3]) In dauernder Erinnerung ist ihm mehr das glänzende, mit allerhand unbekanntem Schmuck verbrämte Gewand dieses Herrschers geblieben, als sein blasses, gramerfülltes Antlitz, sein oft unheimlicher, gespensterhafter Hofstaat, seine wundersamen Kriegs- und erschütternden Liebesgeschichten.

Viel nachhaltiger war die Erinnerung an diesen Herrscher bei Foscolo. Zweimal hat sich dieser Dichter noch in späteren Jahren mit dem blinden Bardenkönig verglichen, das letzte Mal während einer Augenkrankheit.[4]) Als Monti im Jahre 1822 zu erblinden drohte,[5]) fiel es ihm nicht ein, denselben Vergleich zu gebrauchen, er hatte Ossian wohl schon vergessen.

„Non si rammenta da nessuno“. Dieser traurige Nachruf Niccolini's auf Cesarotti[6]) hat auch heute noch Geltung. Mit ebenso grossem Rechte können wir ihn auch auf Ossian anwenden, denn wie in den anderen Ländern, so ist Ossian jetzt in Italien so ziemlich vergessen. Während er einst auch bei den breiteren Massen des Lese- und Theaterpublikums bekannt war, ist er in unseren Tagen nur mehr in Bibliotheken und auf den Studiertischen vereinzelter Gelehrter zu finden. Dem heutigen nüchternen Geschlechte sagt seine zarte romantische Poesie nicht mehr zu.

---

1) Vgl. oben, S. 281.
2) Vgl. oben, S. 279.
3) Vgl. oben, S. 276.
4) Vgl. oben, S. 274 f.
5) Vgl. die sechs Sonette *Per Grave Malattia ad un Occhio,* in Monti, *Poesie* etc., S. 206 ff.
6) Vgl. oben, S. 277.

Anhang

I. Die sprachlichen Neubildungen Cesarotti's in seinem Ossian[1]).

1. Zunächst bemerken wir **Zusammensetzungen**[2]), und zwar

mit substantivischem Grundwort:

*brando-baleni**[3]) (*Fingal*, c. IV, v. 296)	*sword as a meteor of night* (Macpherson, S. 250)
*nembi-cavalcator**[4]) (*Temora*, c. III, v. 127)	*rides the eddying winds* (Macpherson, S. 327)
nubi-disperditor[4]) (*Temora*, c. III, v. 125)	*scatters the clouds* (Macpherson, S. 327)

Andere Zusammensetzungen haben ein adjektivisches Grundwort:

*fosco-cerulea** (*Temora*, c. VI, v. 75)	*dark-blue wave* (Macpherson, S. 348)
*fosco-vermiglie** (*Temora*, c. II, v. 4)	*dark-red thunder* (Macpherson, S. 316)
{ *occhi-azzurri** (*Fingal*, c. IV, v. 31)	*blue-eyed* (Macpherson, S. 245)
{ *occhiazzurro** (*Fingal*, c. I, v. 13)	*blue-eyed* (Macpherson, S. 216)
occhi-ceruleo (*Fingal*, c. I, v. 132)	*blue-eyed* (Macpherson, S. 217)
*occhi-focoso** (*Calloda*, c. II, v. 73)	*fiery-eyed* (Macpherson, S. 132)
*occhi-vermiglio** (*Sulmalla*, v. 100)	*red-eyed* (Macpherson, S. 201)
*rosso-fosca**[5]) (*Calloda*, c. I, v. 168)	*dark-red* (Macpherson, S. 129)

---

1) Gestützt auf Bulle-Rigutini's Wörterbuch. Der Stern bedeutet, dass das Wort nicht in den Sprachschatz der Italiener übergegangen ist.

2) Hinsichtlich Cesarotti's Ansicht über das „*accoppiamento*", welches er eine „*invenzione felicissima*" nennt, deren man sich viel zu wenig bediene, vgl. seinen *Saggio sulla f. d. l.*, S. 115 f.

3) Vgl. *arco-baleno etc.*

4) Vgl. Chiabrera's *nubi-calpestatore* und oben, S. 267.

5) Vgl. *verdi-bruno.*

Mit dem Particip als Grundwort sind gebildet:

Italienisch	Stelle	Englisch	Stelle
*alto-pendente**	(*Callin di Cluta*, v. 91)	*my shield on the wave*	(**Macpherson**, S. 196)
*alto-sbuffante**	(*Fingal* c., I. v. 339)	*snorting*	(**Macpherson**, S. 221)
*alto-voltani**[1]	(*Temora*, c. V, v. 288)	*broad-winged*	(**Macpherson**, S. 345)
*atro-velata**	(*Temora*, c. IV, v. 296)	*dark-skirted*	(**Macpherson**, S. 338)
*atro-veluto**	(*Calloda*, c. I, v. 196)	*his shaggy brows wave dark*	(**Macpherson**, S. 130)
*basso-veleggiante**	(*Temora*, c. V, v. 330)	*slow-sailing*	(**Macpherson**, S. 345)
*ben-crinito**[2]	(*Fingal*, c. I, v. 337)	*thin-maned*	(**Macpherson**, S. 221)
*bianco-velate**	(*Fingal*, c. III, v. 238)	*white-sailed*	(**Macpherson**, S. 239)
*bieco-guardanti**[3]	(*Temora*, c. VII, v. 58)	*backward-looking*	(**Macpherson**, S. 356)
*bosche-cerchiate**	(*Temora*, c. VII, v. 1)	*wood-skirted*	(**Macpherson**, S. 354)
*candido-galleggianti**	(*Fingal*, c. VI, v. 310)	*white they float*	(**Macpherson**, S. 266)
*candido-gorgogliante**	(*Fingal*, c. IV, v. 243)	*white-bubbling*	(**Macpherson**, S. 249)
*ceruleo-giranti**	(*Fingal*, c. V, v. 8)	*blue-rolling*	(**Macpherson**, S. 253)
{ *crini-sparso**	(*Temora*, c. III, v. 45)	*in the wandering of his locks*	(**Macpherson**, S. 326)
{ *crinisparsa**	(*Temora*, c. VII, v. 221)	*with her tearful eyes*	(**Macpherson**, S. 358)
*cupo-sonante**	(*Temora*, c. VII. v. 47)	*deeply-sounding*	(**Macpherson**, S. 355)
*dolce-lagrimante**	(*Morte di Cucullino* v. 195)	*lovely weeping*	(**Macpherson**, S. 293)
*dolce-languente**	(*Temora*, c. V, v. 41)	*She did not rejoice at the strife*	(**Macpherson**, S. 341)
*dolce-ridente**[4]	(*M. di Cucullino*, v. 87)	*mildly-shining*	(**Macpherson**, S. 291)
*dolce-tremante**[5]	(*Carritura*, v. 613)	*softly trembling*	(**Macpherson**, S. 152)

1) Vgl. das seltene Dichterwort *alti-volante.*
2) Vgl. *bencreato* etc.
3) Vgl. *guardare bieco.*
4) Vgl. Horaz' *Integer vitae: dulce ridentem.*
5) Vgl. *dolce-frizzanti.*

*fosco-cerulea** (*Temora*, c. VI, v. 75)	*dark-blue* (**Macpherson**, S. 348)
*fosco-crostata** (*Callin di Cluta*, v. 167)	*dark-robed* (**Macpherson**, S. 197)
*fosco-faldata** (*Calloda*, c. I, v. 103)	*dark-skirted* (**Macpherson**, S. 128)
*fosco-lucente** (*Latmo*, v. 59)	*cloud on the hill* (**Macpherson**, S. 270)
*fosco-rotante** (*Colnadona*, v. 2)	*dark wanderer* (**Macpherson**, S. 168)
*fosco-rotantisi** (*Calloda*, c. II, v. 173)	*streaming clouds* (**Macpherson**, S. 134)
*fosco-vermiglie** (*Temora*, c. II, v. 4)	*dark-red* (**Macpherson**, S. 316)
*gemmi-distinto** (*Fingal*, c. IV, v. 355)	*as the blue wide shell of the nightly sky* (**Macpherson**, S. 251)
*gemmi-sparse** (*Fingal*, c. I, v. 350)	*bright studded with gems* (**Macpherson**, S. 222)
*grigio-crinito**[1] (*Temora*, c. II, v. 241)	*gray-haired* (**Macpherson**, S. 320)
*igni-crinito**[2] (*Temora*, c. II, v. 188)	*red-haired* (**Macpherson**, S. 319)
*irto-cigliute** (*Temora*, c. V, v. 125)	*dark-browed* (**Macpherson**, S. 342)
*irto-vellute** (*Fingal*, c. IV, v. 57)	*brows of death* (**Macpherson**, S. 246)
*largo-crestato**[3] (*Callin di Cluta*, v. 207)	*with its eagle-wing* (**Macpherson**, S. 198)
*lento-giranti** (*Oinamora*, v. 104)	*slow-rolling* (**Macpherson**, S. 167)
*lento-tonante**) (*Fingal*, c. V, v. 81)	*slowly moved like a cloud of thunder* (**Macpherson**, S. 254)
*lieve-alato** (*Temora*, c. IV, v. 306)	*light-winged* (**Macpherson**, S. 338)
*lieve-tremante** (*Dartula*, v. 507)	*lightly trembling* (**Macpherson**, S. 287)
*lungo-crinita** (*Temora*, c. III, v. 409)	*long-haired* (**Macpherson**, S. 331)
*lungo-raggiante** (*Temora*, c. VI, v. 229)	*long beaming* (**Macpherson**, S. 351)
*lungo-urlante**[4] (*La Notte*, v. 11)	——[5]

1) Vgl. *grigio-ferro.*
2) Vgl. *ignipotente.*
3) Vgl. das veraltete *largo-veggente.*
4) Vgl. *lungi-oprante.*
5) Dieses kurze Gedicht fehlt in der Tauchnitz-Ausgabe.

Cesarotti	Stelle	Macpherson	Stelle
mezzo-spenta * [1])	(*Dartula*, v. 150)	*decayed*	(**Macpherson**, S. 281)
morte-spiranti *	(*Battaglia di Lora*, v. 270)	*deathful*	(**Macpherson**, S. 302)
ondi-battuto *	(*Calloda*, c. II, v. 167)	*sea-beat*	(**Macpherson**, S. 133)
ondi-cerchiata *	(*Canti di Selma*, v. 256)	*sea-surrounded*	(**Macpherson**, S. 212)
ondisonante [2])	(*Temora*, c. III, v. 112)	*Who rises . . . on Clutha?*	(**Macpherson**, S. 327)
ondi-vagante * [3])	(*Temora*, c. VII, v. 266)	*sea-tossed*	(**Macpherson**, S. 358)
ori-crinito [4])	(*Carritura*, v. 1)	*golden-haired*	(**Macpherson**, S. 143)
ori-lucente * [5])	(*Fingal*, c. IV, v. 354)	*studded with gold*	(**Macpherson**, S. 251)
rosso-crinito * [6])	(*Temora*, c. I, v. 37)	*red-haired*	(**Macpherson**, S. 305)
rosso-rotante *	(*Callin di Cluta*, v. 151)	*red-rolling*	(**Macpherson**, S. 197)
torpido-veleggiante *	(*Temora*, c. V, v. 29)	*low-sailing*	(**Macpherson**, S. 340)
torro-girante *	(*Guerra di Caroso*, v. 274)	*darkly-rolling*	(**Macpherson**, S. 192)
vario-dipinto * [7])	(*Latmo*, v. 7)	*bow of the shower*	(**Macpherson**, S. 269)
vario-pinte [8])	(*Calloda*, c. I, v. 235)	*meteors of night*	(**Macpherson**, S. 130)
vario-stridente * [9])	(*Fingal*, c. IV, v. 81)	*unconstant blast*	(**Macpherson**, S. 246)
verdi-alate * [10])	(*La Notte*, v. 224)	— [11])	

2. Von Cesarotti neugebildete einfache Wörter.

Wir beginnen mit den **Substantiven**, die Cesarotti aus **Verben** gebildet hat [12]).

---

1) Vgl. *mezzoscuro*.
2) Ebenso **Chiabrera**. S. oben, S. 267.
3) Vgl. das seltene Dichterwort *ondi-vago*.
4) Seltenes Dichterwort.
5) Vgl. *ori-crinito*.
6) Vgl. *ori-crinito*.
7) Vgl. *vario-pinto*.
8) Allgemein gebräuchliches Wort.
9) Vgl. *vario-pinto*.
10) Vgl. *verdebruno*.
11) S. vor. S. Anm. 5.
12) *Saggio s. fil. d. lingue*, S. 113: „*Sempre un verbo potrà generare i suoi verbali*“ und: „*Non è egli strano di trovar assai spesso nel Vocabolario* (gemeint: der **Crusca**) *una femmina verbale, e di cercarvi indarno il mascolino consorte?*“ . . .

annodator (cuojo) (*Calloda*, c. I, v. 119)	*loosed the thong* (Macpherson, S. 128)
assordator (del tuono il carro) (*Temora*, c. VIII, v. 250)	*Thunder rolls* (Macpherson, S. 365)
crollatore (vento di boschi) (*Temora*, c. V, v. 63)	*Like the coming forth of winds* (Macpherson, S. 341)
esalatrici [1]) (della nube di morte) (*Guerra d'Inistona*, v. 133 u. 176)	*Lano .. sends forth the vapour of death* (Macpherson, S. 205 u. 206)
frangitor (di scudi) (*Fingal*, c. II, v. 21)	*thou breaker of the shield* (Macpherson, S. 227)
raddolcitrici (istorie) (*Fingal*, c. III, v. 2)	*lovely tales of other times* (Macpherson, S. 235)
raggiungitor (can del vento) (*Fingal*, c. II, v. 173)	*dog that overtakes the wind* (Macpherson, S. 230)
rischiarator (vento del colle) (*Fingal*, c. IV, v. 474)	*tke blast .. brightened ... the hill* (Macpherson, S. 252)
rischiaratrice (colonna di foco ... della notte) (*Fingal*, c. II, v. 332)	*pillar of fire that beams on the world by night* (Macpherson, S. 232)
solcator [2]) *(delle onde)* (*Callin di Cluta*, v. 141 u. *Calloda*, c. II, v. 111)	*rider of waves* (Macpherson, S. 197 u. S. 132)

Durch neue Suffixe sind entstanden:

giovincel (di Clato) [3]) (*Temora*, c. III, v. 500)	*young Fillan* (Macpherson, S. 332)
un canzoncin [4]) (*Morte di Cucullino*, v. 151)	*humming of the mountain bee* (Macpherson, S. 292)

Sonstige Fälle:

augei [5]) (marini) (*Fingal*, c. II, v. 137)	*sea-fowl* (Macpherson, S. 229)
gioventude [6]) (*Carritura*, v. 559)	*the youth* (Macpherson, S. 151)
rufoli [7]) (di vento) (*Guerra di Caroso*, v. 203)	*Unfrequent blasts rush ...* (Macpherson, S. 192)

1) Vgl. *esalatore.*

2) Vgl. *cavalcatore.*

3) Vgl. *giovenco* und das französische *jouvenceau.* Im *Saggio s. fil. d. l.*, S. 125 ff. führt Cesarotti aus, wie mit Hilfe des Französischen, das ja von allen Gebildeten Italiens verstanden werde, das Italienische zu bereichern wäre. Mit *giovinzel* scheint er einen praktischen Versuch gemacht zu haben.

4) Vgl. *canzoncina.*

5) Vgl. *augello,* ein seltenes Dichterwort.

6) Vgl. *gioventù* und den lateinischen Akkusativ *juventutem,* auch: *Saggio d. f. d. l.*, S. 119: „Die lateinische Sprache, *madre dell' italiana, ha un titolo leggitimo di soccorrer ai bisogni della figlia.*" Hier handelt es sich allerdings nur um ein *„bisogno"* des Dichters.

7) Vgl. das veraltete Adjektiv *rufoloso,* und: *Saggio* etc., S. 113: *„sempre da un addiettivo potrà dedursi il sostantivo astratto . . ."*

Einigen Adjektiven hat Cesarotti das Suffix *etto* hinzugefügt, das sie sonst nicht haben[1]):

debolette (voci) (*Cartone*, v. 499)	*voice sad and low* (Macpherson, S. 162)
candidetto (braccio) (*Comala*, v. 113 u. *Carritura*, v. 191)	*white arm* (Macpherson, S. 140)
focosetta (il crine Tontena) (*Temora*, c. VII, v. 342)	*fiery-haired* (Macpherson, S. 360)
ricolmetto (candidetto petto) (*Carritura*, v. 191)	*bosom heaving on the sight* (Macpherson, S. 145)
sospirosetta (*Carritura*, v. 607)	*bursting sigh* (Macpherson, S. 152)
tepidetta (pioggia) (*Carritura*, v. 489)	*shower of spring* (Macpherson, S. 150)

Aus dem Partizip *spregiante* ist als neues Adverb gebildet

spregiantemente (more) (*Temora*, c. VI, v. 43)	*unconcerned are his steps* (Macpherson, S. 348).

Verkürzungen sind bei zwei Adjektiven wahrzunehmen:

fragosissimo[2]) (terrente) (*Morte di Cucullino*, v. 383)	*strength of stream* (Macpherson, S. 295)
logri[3]) (fianchi) (*Temora*, c. IV, v. 73)	*on whose dark sides were the marks of streams* (Macpherson, S. 334).

Neugebildete Verba sind:

codeggia (Gaulo coll'ochio) (*Temora*, c. III, v. 210)	*Gaul spoke . . . as his eye pursued the course of the dark-eyed chief* (Macpherson, S. 328)

Dieses Verb verdankt seine Entstehung dem Ausdruck: *guardar colla coda dell' occhio.*

foscheggia (il Sole) (*Morte di Cucullino*, v. 71)	*The sun reddens* (Macpherson, S. 291)
rannebbia (si — la forma) (*Temora*, c. VIII, v. 445)	*He retired again in mist* (Macpherson, S. 368)

---

1) Sämtlich nach Analogie von Adjektiven wie *orgogliosetto, turgidetto* etc. gebildet. Vgl. *Saggio s. f. d. l.*, S. 114 f.: *„. . . . se un termine nuovo è ben gettato nello stampo della sua classe, se egli n'esce ben conformato in ogni sua parte e colle sembianze de'suoi fratelli, se l'analogia lo impronta del suo conio, niuno può non riconoscerlo per nazionale e leggittimo, e la lingua dee lietamente riceverlo come un nuovo cittadino."*

2) Vgl. *fragoroso.*

3) Vgl. *logoro.*

ravvoltolandosi (fuggì) — *Rolled into himself he flew*
(*Temora*, c. IV, v. 291) — (Macpherson, S. 337)

Nach einem ungebräuchlichen Zeitwort *ravvoltare*.

sface (duol che sì ti —) — *she wastes her time in tears . . .*
(*Colanto e Cutona*, v. 118) — (Macpherson, S. 372)

Diese Form eines ungebräuchlichen Verbums *sfacciare* hat Cesarotti nach dem adjektivisch gebrauchten Particip *sfacciato* gebildet.

stisciando (lambì rapida fiamma) — *a grove through which the flame has rushed*
(*Fingal*, c. II, 312) — (Macpherson, S. 232)

stisciare scheint ein Verb dialektischen Ursprungs zu sein.

tristeggiante (gioja) — *darkening joy*
(*Temora*, c. VIII, v. 285) — (Macpherson, S. 366)

Hier hat Cesarotti das ungebräuchliche Zeitwort *tristare* erweitert, das wieder auf das Adjektiv *triste* zurückgeht.

Ein gebräuchliches Verb *sgorgare* weist ebenfalls die Einschiebung *egg* auf:

sgorgheggiar (somigliante a — di nebulose striscie) — *like ridges of mist*
(*Temora*, c. VII, v. 358) — (Macpherson, S. 360)

Sonstige Veränderungen nehmen wir wahr in dem wahrscheinlich dialektischen

cantarellando — *hummed*
(*Battaglia di Lora*, v. 234) — (Macpherson, S. 301)

Dieses Particip tritt sonst unter der Form *canterellando* (vom gebräuchlichen *canterellare*) auf.

staripa (l'acqua) — ———[1]
(*La Notte*, v. 65)

statt *straripa* ist vielleicht Druckfehler.

Beim Pronomen ist nur der populäre Pleonasmus für das einfache *meco*:

con meco (vien' battagliar —) — *let our battle be . . .*
(*Dartula* v. 526) — (Macpherson, S. 287)

zu erwähnen[2].

II. Bibliographie der italienischen Ossianlitteratur.

A) Übersetzungen.

a) Gesamtausgaben[3].

1763: *Poesie di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti. Con varie annotazioni de due traduttori.* Tomi II. Padova, Comino, CIDIDCCLXIII. 8⁰.

1) Vgl. oben, S. 311, Anm. 5.
2) Vgl. die Worte De Sanctis' oben, S. 266.
3) Der Übersetzer ist hier überall Cesarotti.

Mit einer Vignette von Ant. Baratti, welche den klagenden Ossian, daneben Malvina mit halb entblösster Brust, am Rande eines Baches darstellt. Der Greis sitzt auf einem Stein, Malvina lehnt sich an einen anderen Stein. Hinter ihnen steht eine Eiche, an der die Harfe hängt. Auf Wolken sitzend, umschweben sie männliche Gestalten, welche Geister gefallener Helden vorstellen sollen.

Bd. I. Auf S. I ff. steht die Widmung an den Principe Alessandro Gordon Duca di Gordon, Marchese e Conte di Huntly, Conte d'Enzie etc. Darin sagt Cesarotti unter anderem, der Fürst werde sich freuen, bei Ossian seine eigene Gesinnung wiederzufinden. Die Lektüre werde für ihn ein Stachel sein, die Taten seiner grossen Ahnen nachzuahmen, die *„figli del canto“* [1]) zu ehren, welche die Spender des Ruhmes seien. Derjenige wäre wohl der *„ultimo“* der Menschen, der nach der Lektüre Ossian's es wagen würde, dessen poetischen Wert geringzuschätzen.

S. IX ff.: Die ins Italienische übersetzte Vorrede des englischen „Übersetzers“ Macpherson.

S. XIX ff.: Dissertation über die Echtheit der Gedichte Ossian's von Cesarotti selbst.

S. XLVI ff.: Druckerlaubnis der *Riformatori dello Studio di Padova.*

Dann: *Fingal, Comala, La Guerra di Caroso,* alle drei mit den übersetzten vorausgeschickten Inhaltsangaben und vielen von Cesarotti hinzugegebenen Anmerkungen.

Bd. II. Enthält eine historische Einleitung zu den folgenden Gedichten: *La Morte di Cucullino, Dartula, Temora* (nur 674 Verse), *Oscar e Dermino, La Battaglia di Lora, Calto e Colama, Colanto e Cutona, I Canti di Selma, Cartone, Carric-Tura, Croma* und *Latmo.* Nach der Angabe der Herausgeber der Ausgabe v. J. 1801 [2]) sind in den beiden Bänden alle Gedichte übersetzt, die Macpherson bis dahin veröffentlicht hatte, ausser *Oithona* und *Berrathon* die Cesarotti, durch andere Arbeiten aufgehalten, weglassen musste.

Diese Ausgabe hat gutes Papier und grossen, weiten Druck und ist in bezug auf Ausstattung die schönste.

1772: *Poesie di Ossian, tradotte dall' inglese in verso italiano da Melchior Cesarotti.* 4 Bde. Padova, Comino, 1772. kl. 8°.

Nach Cesarotti's eigener Angabe [3]) der vollständige Ossian, aber mit vielen Fehlern und ohne die *Osservazioni,* welche in der ersten Ausgabe auf die einzelnen Gesänge folgten.

1780: *Poesie di Ossian* . . . (Der Titel ist derselbe wie oben). 3 Bde. Nizza. 12°. Nach Cesarotti's Angabe [3]) besser als die vorige, mit den *Osservazion* und den Varianten der beiden vorigen Ausgaben.

1782: *Poesie di Ossian.* Bassano. 12°.

1788: Dasselbe. Bassano. 3 Bde. 8°.

1793: *Poesie tradotte in prosa inglese dal signor Jacopo Macpherson e da quella trasportate in verso italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti.* 3 Bände. Bassano. 8°.

---

1) Vgl. Macpherson, l. c., S. 141: *Raise, ye sons of song.*
2) Vgl. Cesarotti, *Poesie di Ossian* I, 1.
3) *Epistolario,* tomo III, S. 194 (Brief an Gandini). Vgl. oben, S. 271.

1801: *Poesie di Ossian, figlio di Fingal, antico poeta celtico* (gleicher Titel wie bei der ersten Ausgabe). Pisa. 4 Bde. 8⁰.

Bildet die Bände II—V der grossen Ausgabe sämtlicher Cesarotti-Werke von Pisa (1800—1813), tomi 40 in volumi 42. Von Cesarotti selbst „durchgesehen und verbessert," wie die Herausgeber sagen[1].)

Tomo I enthält zunächst ein Vorwort der Herausgeber, dann den Abdruck der Vorrede zur 2. Ausgabe von Padova (1772), darauf ein *Ragionamento preliminare intorno i Caledonj,* den Stammbaum Ossian's, ein *Ragionamento storico-critico intorno le Controversie sull'antichità dei Poemi d'Ossian*, endlich den Fingal mit den *Osservazioni* und einer Liste der kaledonischen Namen mit deren Erklärung.

Temo II: *Comala,* dann eine *Introduzione storica dei seguenti Poemi*, nämlich: *Morte di Cucullino, Dartula, Temora, Oscar e Dermino, Sulmalla,* worauf *Osservazioni* und die Erklärung der kaledonischen Namen folgen.

Tomo III: Alle übrigen Ossiangedichte, ausser dem im

Tomo IV gedruckten: *Morte di Gaulo, Poemetto inedito di Ossian.* In einem Vorworte zu diesem Gedichte führen die Herausgeber an, es sei das erste und interessanteste der Ossianischen Gedichte, welche Smith veröffentlicht habe[2]) Cesarotti selbst betrachte dieses Gedicht als einen der überzeugendsten Beweise der Echtheit der Smith'schen Gedichte; ein unbekannter Freund Cesarotti's, nicht dieser selbst, sei der Übersetzer[3]). Dann folgt das *Compendio* der *Dissertazione Critica* des Dr. Blair, der *Indice poetico* der hauptsächlichsten Schönheiten der Gedichte, endlich das *Dizionario di Ossian.*

1807: *Poesie di Ossian.* Firenze. 4 Bde. 8⁰.

1810: Dasselbe. Bassano. 4 Bde. 8⁰.

1810: Dasselbe. Milano. 4 Bde. 8⁰.

Die beiden letzten sind Nachdrucke der Pisaner Ausgabe.

1811: Dasselbe. *Con annotazioni di due Traduttori.* Piacenza. 4 Bde. 8⁰. Ebenfalls ein Nachdruck der Pisaner Ausgabe, enthält auch den 2. Teil des Aufsatzes über den gegenwärtigen Stand der Frage hinsichtlich der Echtheit der Gedichte Ossian's von Ginguené, und nach Angabe der Herausgeber einige *annotazioni novissime* zu dieser Frage.

1813: Dasselbe. Firenze. 1813. 8⁰.

1820/21: Dasselbe. *Collezione dei Classici Italiani* No. 261—263. 3 Bde. Milano. 8⁰. Diese von mir benützte Ausgabe beruht sowohl auf der Ausgabe von Pisa als auch auf der 2. Ausgabe von Padua (1772)[4]). Der 1. Bd. enthält ausserdem eine *Vita* Cesarotti's von G. A. M. (jedenfalls Maggi) geschrieben.

1829: Dasselbe. Milano. 3 Bde. 16⁰.

b) Einzelausgaben.

α) von Cesarotti:

1797: *Oinamora d'Ossiano. Traduzione dell'abate M. Cesarotti.* (Bd. 10 der *Poemetti Italiani*).

---

1) Vgl. Cesarotti, *Poesie* etc. I, 3.
2) John Smith von Campelton († 1807).
3) Der Übersetzer war jedenfalls M. Leoni (vgl. nächste Seite).
4) Vgl. die Angabe der Herausgeber I, VII.



1811: *Cartone, poema tradotto dal Cesarotti.* Brescia. in f⁰. Mit der Widmung des Druckers Bettoni an Eugen Napoleon (Beauharnais).

β) nicht von Cesarotti:

1813: *Nuovi Canti di Ossian, publicati in inglese da Giovanni Smith*[1]) *e recati in italiano de M. Leoni*[1]). Firenze. 1813. 8⁰.
1814: Dasselbe. Venezia. 3 Bde. 16⁰.
1818: Dasselbe. Venezia. 3 Bde. 16⁰.
1825: *Oinamora, poemetto d'Ossian recato in terzine da Giov. Torti sopra una traduzione letterale latina dell'originale celtico.* Milano. 8⁰. Links der lateinische Text von R. Macfarlan, rechts die italienische Übersetzung von Torti.

B) Selbständige Ossiandichtungen.

1778: *Calto*[2]), *Tragedia di Giuseppe Maria Salvi.* Bergamo. 8⁰.
1780: *Comala, Componimento drammatico per musica, imitato da quello di Ossian*[3]) *di Ranieri di Calsabigi.* Musica di Pietro Morandi. Aufgeführt im Teatro Condominale in Sinigaglia im J. 1780.
1788: *Calto*[2]), *Dramma per musica. — Poesie di Giuseppe Foppa. Musica di Francesco Bianchi.* Aufgeführt zu Venedig im Teatro San Benedetto im Karneval 1788.
1803: *Calto e Colama, Cantata a due Voci. Poesia di Giuseppe Foppa. Musica di Francesco Gardi.* 4⁰.
1804: *Clato*[4]), *Tragedia di Luigi Casarini.* Venezia, Rosa. 8⁰. (Im 5. Bd. des „*Anno teatr. primo*").
1817: *Clato*[4]), *Dramma lirico di Adriano Lorenzoni. Musica di Pietro Generali.* Aufgeführt zu Bologna im Teatro Comunale im Karneval 1817.
1832: *Clato*[4]), *Dramma lirico di Ferdinando Livini. Musica di Pietro Raimondi.* Aufgeführt in Neapel im San Carlo-Theater im Karneval 1832.

Von Werken der italienischen Kunst, die Ossian ihr Sujet entnehmen ist mir nur eines bekannt, nämlich:

1817: *Canti d'Ossian. Pensieri d'un Anonimo disegnati ed incisi a contorno.* Venezia. in f⁰.

48 Kupferstiche mit erläuternden Bemerkungen, gewidmet den „*spettabili signori deputati di Borsa e Negozianti della Reggia Città di Trieste*" von Gius. Battaggia.

1) Vgl. vor. S. Anm. 3.
2) Der eine der beiden Titelhelden von *Calto e Colama*, in: Cesarotti, *Poesie* etc. III, 63 ff. (Macpherson, S. 182 ff).
3) Cesarotti, ibd. I, 293 ff. (Macpherson, S. 138 ff).
4) *Clato* heisst Fingal's zweite Frau, die Mutter Fillan's. Vgl. Macpherson, S. 317, 345, 346, 349.

Benützte Litteratur.

Alfieri, V.: *Tragedie.* Firenze. 1814. 5 Bde. 8⁰.

— —: *Vita scritta da esso.* Londra. 1804. 2 Bde. 8⁰.

D'Ancona e Bacci: *Manuele della letteratura italiana.* Firenze. 1894. 4 Bde. 8⁰.

Baretti, Gius.: *La Frusta letteraria.* Milano. 1838. 2 Bde. 8⁰.

Bartoli, Adolfo: *Storia della letteratura italiana.* Firenze. 1878 f. 7 Bde. 8⁰.

Benzoni, Andr.: *Una lettera di M. Cesarotti,* in *Giorn. stor.* 1902 XLI. (Varietà).

Bertana, Emilio: *Il Teatro tragico italiano del secolo XVIII prima dell'Alfieri,* in: *Giorn. stor.* 1901. Supplem. No. 4.

Bertoldi, A. e Mazzatinti, G.: *Lettere inedite e sparse di Vincenzo Monti.* Torino. Roma. s. a. 2 Bde. 8⁰.

Blanc: *Bibliographie italico-française universelle ou Catalogue méthodique de tous les imprimés en langue française sur l'Italie ancienne et moderne depuis l'origine de l'imprimerie* 1475—1885. Milan. 2 Bde. 1886. 8⁰.

Bleibtreu, Karl: *Geschichte der englischen Litteratur in der Renaissance und Klassizität.* (I. Teil der *Geschichte der englischen Litteratur.*) Leipzig. s. a. 8⁰

Botta: *Storia d'Italia dal 1789 al 1814.* Parigi. 1832. 4 Bde. 8⁰.

Camerini, Eugenio: *Profili letterari.* Firenze. 1870. 8⁰.

— —: *Nuovi profili letterari.* Milano. 1879. 8⁰.

Cantù, Cesare: *Monti e l'età che fu sua.* Milano. 1879. 8⁰.

— —: *Vincenzo Monti.* (22. Bd. der *Galleria nazionale de' contemporanei italiani.*) Torino. 1861. 32⁰.

Cesarotti, Melchiorre: *Cento lettere inedite di — a Giustina Renier Michiel.* Proemio e Note di Vittorio Malamanni. Ancona. 1814. 8⁰.

— —: *Dell'Epistolario di —* Tomi III. Firenze. 1811. 8⁰.

— —: *Epistolario.* (Bd. 35—40 der Gesamtausgabe der Werke Cesarotti's). Pisa 1800—1813. 6 Bde. 8⁰.

— —: *Epistolario scelto di —.* Venezia. 1826. 8⁰.

— —: *Opere.* Pisa. 1800—1813. 40 tomi in 42 Bden. 8⁰.

— —: *Opere scelte di —.* (*Collezione dei Classici italiani* No. 261—264). Milano. 1820. 1821. 8⁰.

— —: *Poesie di Ossian tradotte da —.* (*Opere Scelte, Coll. dei Class. Ital.* No. 261—263). Milano. 1820. 3 Bde. 8⁰.

— —: *Saggio sulla filosofia delle lingue e del gusto.* (*Opere Scelte, Coll. dei Class. Ital.* No. 264). Milano. 1821. 8⁰.

Chambers, Robert: *Lives of Illustrious and Distinguished Scotsmen, Forming a Complete Scottish Biographical Dictionary.* London. 1841. 4 Bde. 8⁰.

Chiabrera, Gabr.: *Rime.* Padova. 1601. 8⁰.

Cian, Vittorio: *Italia e Spagna nel secolo XVIII,* in: *Giornale di Letteratura e Belle Arti.* Firenze. 1816 f. 2 Bde. 8⁰.

Cunningham: *Biographical and Critical Dictionary of the Literature of the Last 50 Years.* Paris. 1834. 8⁰.

Curiosità Foscoliane inedite a cura di C. Antona-Traversi. Bologna. 1889. 8⁰.

Drechsler, Walter: *Der Stil des Macpherson'schen Ossian.* Diss. Berlin. 1904. 8⁰.

... Firenze. 1869. 2 Bde. 8⁰.

... with several other Poems,
... from the Gaelic Language,

... 11 Bde. 8⁰.

... of Scotland, and
... 1760. 8⁰.

... Breitkopf u. Härtel's

... nel secolo XVIII.

... 2 tomi. 8⁰.

... 1776. 8⁰.

... Karl Gödecke.
... Reise. Stutt-

... scritta da Giov.

... Dresden. 1837 —

... Use of Young

... Florence. 1888.

... Milano. 1876. 8⁰.
... Jahrhunderts. Berlin.

... 27 Bde. 8⁰.
... Leipzig (Reclam). s. a. 12⁰.
... gemeinverständlicher
... der ... und Religionsgeschichte

... Vincenzo Monti, in:
... Firenze. 1897. 8⁰.

... Dramas. Leipzig. 1867. 4 Bde. 8⁰.

... 4. Teil. Klopstock's „Hermanns Schlacht" und das Bardenwesen des 18. Jahrhunderts (Denis, Gerstenberg, Kretschmann), herausg. von Dr. R. Hamel, in: Deutsche Nationallitteratur, hgg. von Kürschner, 48. Bd. Berlin und Stuttgart. s. a. 8⁰.

Landau, Markus: *Geschichte der italienischen Litteratur im 18. Jahrhundert.* Berlin. 1899. 8⁰.

— —: *Goethes Werther und Foscolo's Jacopo Ortis,* in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* No. 250: 1887.

Lettera di Filebo, ossia dell' amico della gioventù intorno al sedicente Principe de Poeti d'Italia — MDCCCVII, presso i fratelli Veladini. 1807. 8⁰.

Lombardi: *Storia della Letteratura Italiana nel secolo XVIII.* Modena. 1827—1830. 8°.

Macpherson, James: *The Poems of Ossian translated. With Dissertations on the Aera and Poems of Ossian; and* Dr. Blair's *Critical Dissertation.* Leipzig (Tauchnitz). 1847. 8°.

Marpillero, G.: *Werther, Ortis e il Leopardi,* in: *Giorn. stor. della Lett. ital.* 1900. XXXVI. 350 ff.

Masi: *Sulla storia del teatro italiano.* Firenze. 1891. 8°.

Mazzatinti, Gius.: *Lettere edite e inedite di Vittorio Alfieri.* Roma-Torino-Napoli s. a. 8°.

Monti, Achille: *Vincenzo Monti. Ricerche storiche e letterarie.* Roma. 1873. 8°.

Monti, Vincenzo: *Poesie con note.* Milano. 1830. 8°.

— —: *Prose e Poesie, novamente ordinate accresciute di alcuni scritti inediti e precedute da un Discorso intorno alla Vita ed alle Opere dell' Autore.* Firenze. 1847. 5 Bde. 8°.

— —: *Saggio di Poesie.* Livorno. 1779. 8°.

— —: *Versi.* Parma. 1787. 2 Bde. 8°.

Moschini, Giannantonio: *Della Letteratura veneziana del secolo XVIII.* Venezia 1806. 4 Bde. 8°.

Napione, Gian-Francesco Galeani: *Dei pregi della Letteratura Italiana.* Torino. 1791. 2 Bde. 8°.

Nicolai, A. F.: *Über Ossian,* in: *Herrig's Archiv.* 1877. 58. Bd. 129 ff.

Nuovo Giornale de'Letterati d'Italia. Modena. 1773. 1774. 8 Bde. 8°.

Nuovo Giornale Letterario d'Italia per l'anno 1788 e 1789. s. l. s. a. [1788. 1789]. 2 Bde. 8°.

Ottino e Fumagalli: *Biblioteca Bibliografica Italiana.* Roma-Torino. 1889/95. 2 Bde. 8°.

Pieri, Mario: *Vita.* Firenze. 1850. 2 Bde. 8°.

Pindemonte, Ippolito: *Le Poesie originali, pubblicate per cura del dott.* Alessandro Torri *con un discorso di Pietro dal Rio.* Firenze. 1858. 8°.

Raccolta di Prose e Lettere scritte nel Secolo XVIII. Bd. II. *Lettere Familiari.* tomo I. *(Collezione dei Class. Ital.* Bd. 351).

Rassegna bibliografica, hgg. von d'Ancona-Flamini. Pisa. 1893. 8°.

Salvioli, Giovanni e Carlo: *Bibliografia Universale del Teatro Drammatico Italiano.* Venezia. 1894. 4°.

Sanctis, Francesco de: *La Letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola Liberale — Scuola democratica. Lezioni raccolte da* Franc. Torraca *e pubbl. da* Benedetto Croce. Napoli. 1898. 8°.

— —: *Storia della letteratura italiana.* Neapel. 1870. 2 Bde. 8°.

Sauer, K. M.: *Geschichte der italienischen Litteratur von ihren Anfängen bis auf die neueste Zeit.* Bd. III der *Geschichte der Weltlitteratur.* Leipzig. 1883. 8°.

Saunders, Thomas Bailey: *Life and Letters of James Macpherson.* London 1895. 8°.

— —: *Macpherson.* In: *Dict. of Nat. Biogr.* Bd. XXXV, S. 261 ff.

Scherr, Johannes: *Allgemeine Geschichte der Litteratur.* Stuttgart. 5. Aufl. 1875. 2 Bde. 8°.

Schnabel, Bruno: *Ossian in der schönen Litteratur Englands bis 1832*, in: *Engl. Studien*, Bd. XXIII. 1897. 8°.

Settembrini, Luigi: *Lezioni di Letteratura Italiana dettate nell'Università di Napoli.* Napoli. 7. Aufl. 1881. 3 Bde. 8°.

Signorelli, Pietro Napoli: *Storia critica dei teatri antichi e moderni.* Napoli. 1789. 8°.

Stern, Ludw. Chr.: *Die ossianischen Heldenlieder*, in: *Zeitschrift für vgl. Littg.* Bd. VIII, S. 51 ff. u. 143 ff. 8°.

Taylor, Rob. Longley: *Alliteration in Italian.* New Haven. 1904. 8°.

Tedeschi, Alessandro: *Studii sulle Tragedie di Vittorio Alfieri.* Roma-Torino-Firenze. 1876. 8°.

Temora, an Ancient Epic Poem, In Eight Books: Together with several other Poems, composed by Ossian, the Son of Fingal. Translated from the Gaelic Language, By James Macpherson. London. 1763. 8°.

Tombo, Rudolf: *Ossian in Germany. Bibliography, General Survey, Ossian's Influence upon Klopstock and the Bards.* New-York. 1901. 8°.

Torri, Alessandro: *Elegia di Tommaso Gray, sopra un Cimitero di Campagna tradotta dall'inglese in più lingue per Aggiunta di varie Cose finora inedite.* Livorno. 2. Aufl. 1843. 8°.

Ugoletti, Antonio: *Studj sui Sepolcri di Ugo Foscolo.* Bologna. 1888. 8°.

Ugoni, Camillo: *Della Letteratura Italiana nella seconda metà del secolo XVIII.* Milano. 1856. 4 Bde. 8°.

Vannucci: *Riccordi della vita e delle opere di G. B. Niccolini.* Firenze. 1866. 2 Bde. 8°.

Vicchi, Leone: *Saggio d'un libro intitolato: Vincenzo Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al' 1830.* Faenza e Fusignano. 1879—1887. 8 Bde. 8°.

Vossler, Karl: *Italienische Litteraturgeschichte.* Leipzig. 1900. 8°.

Waag: *Ossian und die Fingalsage.* Mannheim. 1863. 8°.

Wiese, Berthold und Pèrcopo, Erasmo: *Geschichte der italienischen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.* Leipzig u. Wien. 1899. 8°.

Zanella, Giacomo: *Paralleli Letterari.* Verona. 1885. 8°.

— —: *Storia della Letteratura Italiana dalla metà del settecento ai giorni nostri.* (Bd. VI der *Storia letteraria di Italia, scritta da una Società d'Amici sotto la direzione* di Pasquale Villari). Milano. s. a. 8°.

Zenetti, B.: *Grundriss der italienischen Litteraturgeschichte.* Augsburg. 1861. 4°.

Zumbini, B.: *Sulle poesie di Vincenzo Monti studj.* Firenze. 3. Aufl. 1894. 8°.

Die Geburt der realistischen Komödie in England.

Von

Phil. Aronstein.[1]

Das Lustspiel hat in England eine eigenartige Entwicklung durchgemacht. Sein Ursprung ist natürlich in den Moralitäten zu suchen, in denen entsprechend der mittelalterlichen Weltanschauung, die die Dinge nicht an und für sich, sondern durch die Brille der Theologie betrachtet und überall Symbole sieht, in allegorischer Form der Kampf des Guten und Bösen dargestellt wird. Allmählich tritt an die Stelle der Allegorie und der Abstraktionen von Tugenden und Lastern die direkte Nachahmung der Wirklichkeit. Die allegorischen Gestalten umkleiden sich immer mehr mit der Form und Farbe des Lebens; die lehrhafte Absicht bleibt bestehen, aber sie erscheint nur als ein Element neben dem Bestreben zu unterhalten und neben der Freude an der realistischen Wiedergabe der Volkssitten. Die letzten Moralitäten aus der Mitte des 16. Jahrhunderts tragen einen gemischten, zwischen Allegorie und Realismus schwankenden Charakter. John Heywood geht in seinen *Interludes* einen Schritt weiter. Unter dem Einflusse der Lustspiele des Plautus und Terenz, die er auf der Universität, und der französischen Posse,[2]) die er vermutlich während seines Aufenthaltes auf dem Festlande kennen gelernt hatte, schafft er eine neue Gattung, die die lehrhafte Absicht ganz bei Seite lässt und den Hauptnachdruck auf die komische Spiegelung des alltäglichen Lebens und den

---

1) [Der Herr Verfasser ist mit einer grösseren Arbeit über Ben Jonson beschäftigt, in der auch die obige Studie ihrem wesentlichen Inhalte nach Aufnahme finden wird. D. H.]

2) Vgl. *Influence of French Farce upon John Heywood* von Karl Young (*Modern Philology*, June 1904).



witzigen Dialog legt. So ist der Boden bearbeitet für die Entstehung der regelmässigen Komödie, deren erste Schösslinge *Ralph Royster Doyster* von Nicholas Udall (um 1550) und *Gammer Gurton's Needle* (um 1566) sind. Es sind Lustspiele, die sich der Form nach an die lateinische Komödie anschliessen, aber nach Stoff und Behandlung ein durchaus englisches Gepräge tragen. Diese Art von Komödie schwebte auch den älteren englischen Theoretikern der Dichtkunst vor. Philip Sidney sagt in seiner *Defence of Poetry* (1581): „Die Komödie ist eine Darstellung der gewöhnlichen Fehler unseres Lebens, welche der Dichter in möglichst lächerlicher und verächtlicher Weise vorführt, so dass es unmöglich ist, dass irgend ein Zuschauer zufrieden sein könnte, solch ein Mensch zu sein."

Es erscheint merkwürdig, dass trotz dieser praktischen Ansätze und theoretischen Anschauungen die erste Generation des elisabethanischen Zeitalters keine realistische Komödie mehr hervorgebracht hat. Der Grund liegt wohl darin, dass die sozialen Zustände für diese Dichtungsgattung noch nicht reif waren. Noch fehlte ein lebendiges bürgerliches Treiben, wie es in den Stadtrepubliken des Altertums und des Italiens der Renaissance pulsierte und dem Dichter und Moralisten reichlichen Stoff bot. Noch waren Hof und Adel auch in der Litteratur die einzigen tonangebenden, führenden Mächte. Daher wandte sich das Lustspiel ab von dem Kreise der Wirklichkeit, der es umgab. Es suchte seine Stoffe in einer poetischen Welt, sei es in dem alten Fabellande des klassischen Altertums, sei es in der Feen- und Wunderwelt des Mittelalters oder in dem konventionellen Lande der Poesie, als welches Italien galt. Es begnügte sich mit einer losen Verknüpfung der Handlung ohne straffe Motivierung und strenge Wahrscheinlichkeit, wie es die Darstellung des wirklichen Lebens erfordert hätte; es schwebte jenseits von Gut und Böse in der luftigen Welt des schönen Scheins und lehnte jede moralische Beurteilung des Dargestellten ab; es war poetisch, witzig, geistvoll, spielte gern mit den Worten wie mit den Dingen, fern von der Prosa des Alltags; es vermischte Ernst und Scherz, die unmerklich in einander überflossen. So entstand die romantische Komödie, die von Lyly begründet wurde und von Shakespeare ihre Vollendung empfing. An dem zeitgenössischen Leben ging sie im allgemeinen gleichgiltig vorüber, es nur hier und da in gelegentlichen Äusserungen streifend.

Inzwischen hatten die Zustände in England sich aber geändert. Der gewaltige Aufschwung Englands nach dem Siege über die Armada, der Reichtum, der sich über das Land ergoss, das gesteigerte Gegenwartsgefühl eines Geschlechtes, das die Welt mit all ihren Schätzen und Wundern

in nie erträumter Weite vor sich offen liegen sah, für den Kühnen und Unternehmenden erreichbar, alles das brachte ein rascher pulsierendes Leben hervor, in welchem menschliche Eitelkeit und Begierde reichliche Gelegenheit zur Entfaltung fanden. London war natürlich der Brennpunkt dieses Lebens und in London, da ähnlich wie im Athen des Perikles und Aristophanes die häusliche Geselligkeit wenig entwickelt war, die Orte der öffentlichen Geselligkeit, die Wirtshäuser, die Theater, das Mittelschiff der St. Paulskirche, *Paul's Walk* genannt. Wie hätte die Dichtung und besonders das Drama, das in jener Zeit die Wirkungen vereinigte, die heute Roman, Presse und Theater zusammen ausüben, an jenem lebendigen Stoffe, der sich tagtäglich den Augen bot, immer gleichgiltig und verächtlich vorübergehen können, um in der Vergangenheit oder in der Ferne Stoff für die Darstellung des allgemein Menschlichen und immer Wiederkehrenden zu suchen? Diese Welt musste der Dichtung, der Bühne erobert werden, und derjenige, der dies unternahm, mit der Klarheit des bewusst Schaffenden, als Dichter und Kritiker zugleich, der eigentliche Gründer des realistischen Lustspiels, war Ben Jonson

Ben Jonson war ein Londoner Kind. Er hatte, wenn wir von der kurzen Unterbrechung absehen, während deren er in den Niederlanden Kriegsdienste nahm, um nicht im Gewerbe seines Stiefvaters, eines Maurermeisters, tätig sein zu müssen, seine ganze Jugend in der Hauptstadt zugebracht, und sicherlich hatte er das Leben derselben mit scharfem Auge beobachtet. Auf der Schule zu Westminster hatte er einen ausgezeichneten klassischen Unterricht von einem der bedeutendsten Gelehrten jener Zeit, William Camden, empfangen und hier jene Liebe zum klassischen Altertum eingesogen, die einer der bestimmenden Einflüsse seines Lebens blieb.

Zu diesen beiden Punkten, der Kenntnis der Londoner Welt und der gründlichen klassischen Bildung, kam als drittes die praktische Kenntnis der Bühne hinzu, die er sich in seiner dunkeln kämpfenden Lehrzeit, von der wir nur indirekte Zeugnisse haben, als Schauspieler und Bearbeiter von Dramen an Londoner Vorstadt- und wohl auch an Provinzbühnen erworben hatte. Wir finden seinen Namen zuerst in dem Tagebuche des Theaterunternehmers Philip Henslowe, zu dessen Stab von Dichtern er eine Zeit lang gehörte. Aber die Dramen, die er allein oder mit andern für ihn bearbeitete oder verfasste, sind bis auf einige Titel und mehrere dichterisch bedeutende Zusätze zu Kyds *Spanish Tragedy* aus den Jahren 1601 und 1602 verloren gegangen. Nur ein einziges der Jugenddramen des Dichters ist, allerdings in einer späteren Über-

arbeitung und noch späterem Drucke, erhalten, das Lustspiel *The Case is Altered* („Die Sache hat sich geändert"). Dieses Stück folgt durchaus dem herrschenden Geschmacke der Zeit, aber es zeigt doch in der Anlehnung an zwei Stücke des Plautus, die *Captivi* und die *Aulularia,* den Jünger des klassischen Altertums. Es ist ein leicht und geschickt gezimmertes amüsantes Stück, das aber weder mit Bezug auf die Charakteristik noch die Handlung einer ernsteren Kritik standhält. Jedenfalls beweist es, dass es Jonson bei seiner grossen Belesenheit, seiner Kenntnis der Bretter und seinem starken dichterischen Talente ein Leichtes gewesen wäre, augenblickliche Erfolge auf der Bühne zu erringen, wenn er sich nur dem Geschmacke des Publikums angepasst hätte.

Doch Jonson gehört zu jenen Neuerern, zu jenen revolutionären Geistern in der Kunst, die, statt dem Geschmacke des Publikums zu folgen, sich die schwere Aufgabe stellen, seinen Geschmack zu bilden, sich ein Publikum zu schaffen. Dieser Gedanke durchzieht seine ganze litterarische Wirksamkeit. Die künstlerischen Genies sind selten Neuerer in diesem Sinne. Sie passen sich meist der herrschenden Kunstrichtung an und schaffen auch mit dem sprödesten Material ihre genialen Werke; ihre schöpferische Kraft macht sich die zeitlichen Formen und Bedingungen des Schaffens so dienstbar, dass diese sogar als notwendige Voraussetzungen derselben erscheinen. Aber auch in der Kunst gibt es, wenn auch nicht einen Fortschritt, so doch eine beständige Veränderung, eine Anpassung an neu auftretende Bedürfnisse der Zeit, und diesen Veränderungen die Wege zu bahnen, der Kunst neue Gebiete zu erobern, dazu bedarf es jener Männer, bei denen, wie bei Jonson oder, um verwandte Geister zu nennen, bei Lessing, Zola, Ibsen, die Kraft des Verstandes und Willens der künstlerischen Schaffenskraft die Wage hält.

So betrat denn Jonson neue Wege mit seinem ersten realistischen Lustspiele *Every Man in his Humour,* was wir vielleicht am besten mit „Jedermann in seiner Eigenart" übersetzen könnten. Die Bestimmung der Zeit der Abfassung und ersten Aufführung dieses Stückes ist mit nicht geringen Schwierigkeiten verknüpft. Das Stück ist uns in zwei sehr verschiedenen Bearbeitungen überliefert. Wir haben hier eine Quarto-Ausgabe aus dem Jahre 1600 (Buchhändlerregister vom 14. Aug. 1600), die den Zusatz bringt: „Wie es mehrmals öffentlich von den Dienern des Oberhofmeisters gespielt wurde", und ferner den von Jonson selbst veranlassten Druck der Folio von 1616 mit der Bemerkung: „Aufgeführt im Jahre 1598 von den damaligen Dienern des Oberhofmeisters." Hier sind noch die Namen der Hauptschauspieler hinzugefügt, als welche genannt werden Will. Shake-

speare, Ric. Burbadge, Aug. Philips, Joh. Hemings, Hen. Condel, Tho. Pope, Will. Slye, Chr. Beeston, Will. Kempe, John Dyke, also die bedeutendsten Mitglieder der Shakespeareschen Schauspielergesellschaft. Die erste Bearbeitung spielt in Florenz und die Charaktere haben italienische Namen; die zweite spielt in London und ist durch einen Prolog eingeleitet, der wie mit einem Trompetenstosse die Grundsätze der neuen Jonsonschen Kunst verkündet und dem romantischen Drama den Krieg erklärt.

Ob Jonson mit dem Drucke der Quarto etwas zu tun hatte, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Sie ist besser gedruckt als die gewöhnlichen Raubausgaben, die nach stenographischer Niederschrift oder nach den unrechtmässig erworbenen Rollen der Schauspieler hergestellt wurden. Sie ist in Akte und, ausser in den beiden letzten Akten, auch in Szenen eingeteilt, und zwar erscheint diese Verteilung sogar symmetrischer als in der Folio [1]); sie gibt sorgfältiger als in der Folio die Bühnenanweisungen für das Auftreten und den Abgang der Personen an. Aber sie enthält doch Flüchtigkeiten, Auslassungen und sinnentstellende Verwechslungen der Personen, die auf ein Fehlen der verbessernden Hand des Verfassers schliessen lassen. Wahrscheinlich ist die Ausgabe nach Jonsons Manuskript gedruckt, aber ohne dass er sich weiter darum gekümmert hätte. Das erstere geht auch aus den lateinischen Zitaten hervor, die ihr als Motto vorangehen. [2]) Bezeichnend für das Verhältnis des Dichters zu der Schauspielergesellschaft zu dieser Zeit — es waren die Jahre des Theaterstreites — ist die Tatsache, dass die Veröffentlichung des Lustspiels, die am 4. August 1600 angekündigt war, zuerst untersagt und erst am 14. Aug. freigegeben wurde. [3])

Die Abfassungszeit der Quarto-Ausgabe lässt sich nach inneren und äusseren Anzeichen ziemlich genau bestimmen. Sie muss vor dem Übertritte Jonsons zum Katholizismus und also auch vor dem Duell und der Gefängnisstrafe, die diesen verursachten, erfolgt sein, d. h. also vor dem 22. September 1598. Das Stück enthält nämlich eine Erwähnung des Wirtshauses *The Mitre* und daran anknüpfend eine scherzhafte Anspielung auf den Papst, die ein Katholik niemals geschrieben hätte und die auch sorg-

---

1) Vgl. hierüber C. Grabau im Shakespeare-Jahrbuch XXXVIII (1902), der die Quarto-Ausgabe dort mit Einleitung, Inhaltsangabe, Besprechung der Entstehungszeit und Vergleichung mit der Folio herausgegeben hat.

2) ***Quod non dant proceres, dabit histrio*** **(Juvenal, 7. Sat.) und** ***Haud tamen invidias vati quem pulpita pascunt*** **(ib.).**

3) Unter dem 7. Aug. 1600 steht hinter dem Namen des Lustspiels die Bemerkung ***„to be staied"*** **(Arber,** ***Transcript from the Stationers' Registers,*** **III, 37).**



fältig in der zweiten Bearbeitung getilgt sind.[1]) Nun hat man angenommen, dass das Stück mit einer von Henslowe erwähnten *Comedy of Umers* identisch sei, die vom 11. Mai bis 13. Nov. 1597 von der Truppe des Admirals 13 mal aufgeführt wurde.[2]) Aber das ist unwahrscheinlich. Einesteils erwähnt Meres in seiner *Palladis Tamia* (S. R. 7./9. 1598) Jonson nur als tragischen Dichter, was höchst sonderbar wäre, wenn er schon dies epochemachende Lustspiel gekannt hätte. Andrerseits aber findet sich in dem *Calendar of State Papers* unter dem 20. Sept. 1598 eine Notiz, die ein Stück *Every Man's Humour*, also sicherlich das unsrige, als neu erwähnt. Es heisst dort, dass ein Deutscher, der in Begleitung des Lord Essex gewesen wäre, bei diesem Stücke 300 Kronen verloren habe, eine Bemerkung, die uns einen Blick tun lässt in die Sitten jener Zeit, wo im Theater die Zuschauer sich mit Kartenspielen, Trinken und Rauchen die Zeit vertrieben. Wir dürfen also die erste Aufführung in den August oder September 1598 setzen, unmittelbar vor das Duell, die Gefangenschaft und den Übertritt des Dichters.

Etwas schwieriger ist es, den Zeitpunkt der Umarbeitung zu bestimmen. Brinsley Nicholson, ein englischer Gelehrter, der die Frage nach der Abfassungszeit der beiden Bearbeitungen sorgfältig untersucht hat, kommt zu dem Schlusse, dass die Umarbeitung im Jahre 1605 stattgefunden habe.[3]) Eine genaue Nachprüfung der Gründe, die dieser Gelehrte für seine Ansicht anführt, hat mir aber diese nicht als stichhaltig erscheinen lassen. Vielmehr muss die Umarbeitung wohl noch unter der Regierung der Königin Elisabeth geschrieben sein, da sonst in einem Drama, das doch die unmittelbare Gegenwart darstellen will, wohl nicht von „Ihrer Majestät" die Rede wäre (II, 5; IV, 9; V, 1). Auch scheint der Prolog, der in der ersten Bearbeitung fehlt und der, wie wir noch sehen werden, auch viel besser zu der zweiten passt, um 1600 gedichtet zu sein, da der Prolog zu Dekkers Drama *Fortunatus*, das in diesem Jahre gespielt wurde, polemisch hierauf Bezug nimmt, indem er gegenüber Jonsons Spott über den Chor, der die Zuschauer über das Meer trage, die Freiheit der Muse verteidigt.

1) In der Quarto (III, 4) wird dies Wirtshaus mit einem Fluche erwähnt, und dann heisst es: „*Well, and the Pape knew he curst the Mitre, it were enough to have him excommunicated all the Taverns in the town.*" Statt dessen steht in der Folio (Gifford's Ausgabe IV, 1 Works ed. Cumberland I, p. 40), wo das Wirtshaus „*the Star*" heisst: „*Can he find it in his heart to curse the stars so?*".

2) Fleay identifiziert dies Stück mit Chapmans Lustspiel *A Humorous Day's Mirth*, eine nicht unwahrscheinliche Annahme.

3) *The Antiquary* VI, 15—19 u. 106—110.

ihn zu senden „nicht wann die Gesetze der Poesie es vorschreiben, sondern wie die Handlung es erfordert." Ich möchte also die zweite Bearbeitung und den Prolog etwa in das Jahr 1600 setzen. Dass das von Shakespeares Truppe gespielte Stück die erste Bearbeitung war, steht wohl ausser Frage. Hierfür spricht die ausdrückliche Angabe der Quarto: „Wie es von den Dienern des Oberhofmeisters gespielt wurde", während die Folio-Ausgabe nur die Bemerkung hat: „Gespielt von den Dienern des Oberhofmeisters." Sicherlich ist auch auf dieser Bühne nicht der Prolog gesprochen worden, der das romantische Drama und unter anderen auch Shakespeares Stücke so heftig angreift.

Nicht ohne Interesse ist eine Vergleichung der beiden Bearbeitungen, denn sie lässt uns einen Blick in die Werkstatt des jungen Dichters tun, der uns mit der grössten Hochachtung für seinen künstlerischen Ernst, die Schärfe seines kritischen Verstandes und die durch Eigenliebe unbeirrte Strenge seines Urteils gegenüber seinen eigenen Erzeugnissen erfüllt. Wenn der Dichter in der ersten Bearbeitung das Stück in Florenz spielen lässt, so folgt er nur der herrschenden Richtung, für die Italien das Land der poetischen Konvention war. Der Dichter kannte Italien gar nicht, spricht z. B. vom Rialto in Florenz (IV, 380; V, 327), und auch die italienische Sprache und Litteratur war ihm zu jener Zeit sicherlich noch unbekannt. So ist das Stück denn auch in der ersten Form trotz des italienischen Gewandes durchaus englisch. Dennoch begnügt sich Jonson in der zweiten Bearbeitung nicht damit, die Szene einfach von Florenz nach London zu verlegen und den Personen statt italienischer englische Namen zu geben. Er lässt nun auch viel schärfer den englischen Charakter hervortreten und ändert den ganzen Stil nach der Richtung des Realismus hin. Die Sittenschilderung wird breiter, die Charakteristik schärfer, der Dialog lebendiger und inhaltsreicher. Die humoristischen Charaktere sprechen in der neuen Bearbeitung in mehr idiomatischer Weise und spicken ihre Reden mit volkstümlichen Redensarten. Für die ernsten wendet der Dichter durchweg den Blankvers an, während in der Quarto Prosa und Verse ohne erkennbares Prinzip mit einander wechseln. An die Stelle einer gewissen jugendlichen litterarischen Breite, einer Freude am schönen Ausdruck und geistreicher Wendungen, die oft in Geschraubtheit ausartet, tritt Natürlichkeit, gediegene Lebensweisheit und verhaltene Kraft. Jonson scheut sich nicht, die schönsten Stellen zu streichen, wenn sie zu dem dramatischen Charakter des Ganzen nicht zu passen scheinen. Er tut dies z. B. mit der schwungvollen Lobrede des jüngeren Lorenzo (Edward Knowell) auf die Poesie im letzten Akte. Versmass und Sprache

sind einer sorgfältigen Revision unterzogen. Die gereimten Verse sind fast durchweg durch Blankverse ersetzt, die Fremdwörter (*„ink-horn terms"*) sind ausgemerzt, und mit lateinischen Zitaten ist der gereiftere Dichter, der nicht mehr das Bedürfnis fühlt, seine Gelehrsamkeit zu zeigen, sparsamer. Roheiten im Ausdruck sind gemildert, und alle Ausdrücke, die das religiöse Gefühl beleidigen könnten, alle Anspielungen auf Puritaner oder Katholiken getilgt. Die Handlung ist wenig geändert. Nur der Schluss ist gekürzt. Die litterarische Tendenz tritt zurück; die Satire gegen die schlechten Dichter ist milder geworden und hat die persönlich verletzende Schärfe verloren. An Stelle derselben tritt mehr die Darstellung und Verspottung allgemein menschlicher Torheiten.

Das Lustspiel *Every Man in his Humour,* wie es uns in der Folio von 1616 überliefert ist, ist dem Lehrer Jonsons, Camden, in einer Widmung zugeeignet, die in jenem eleganten und würdevollen Prosastile geschrieben ist, in dem Jonson ein Meister, ja man kann wohl sagen, neben und nach Bacon der erste Meister seiner Zeit war. Ein Prolog leitet es ein, in dem der Dichter dem „Ungeschmack des Tages", d. h. dem romantischen Drama den Krieg erklärt und eine neue Kunst verheisst. Wie Sidney es schon etwa zwei Jahrzehnte vorher getan hatte, zum Teil sogar mit denselben Worten, verspottet Jonson die Unwahrscheinlichkeit des romantischen Dramas, die Darstellung eines ganzen Lebens von der Geburt bis zum Greisenalter im Zeitraume weniger Stunden, die Vorführung der Rosenkriege „mit drei rostigen Schwertern und einigen ellenlangen Wörtern", den Wechsel des Schauplatzes, wo der Chor die Zuschauer selbst über das Meer trage, den ganzen Bühnenlärm krachender Tore, schwärmender Raketen, rollender Donner und heranziehender Stürme. Dass er bei diesen Angriffen auf das romantische Drama auch an Shakespearesche Stücke, sicherlich an Heinrich VI., vielleicht auch an Heinrich V., gedacht hat, kann nicht bezweifelt werden, aber der ganze Gegensatz ist ein durchaus sachlicher und entbehrt jeder persönlichen Gehässigkeit. Wir finden dieselbe Kritik nicht nur, wie schon gesagt, bei Sidney, dem von Jonson hochverehrten und in zahlreichen Gedichten[1]) gefeierten Altmeister englischer Dichtung, dessen *Defence of Poetry* er sicherlich gekannt und benutzt hat, sondern auch bei Cervantes, wo dieser die spanische romantische Tragödie angreift (*Don Quijote* I, Cap. 48) und wieder einige Menschenalter später in Boileau's *Art Poétique.* Es ist der immer wiederkehrende Gegensatz zweier Kunstrichtungen, die sich beständig ablösen und

1) *Epigrams:* 79, 113, 104; *The Forest:* 2, 12; *Miscellaneous Poems,* 15.

bekämpfen, derjenigen, die auch die Freiheit der dichterischen Einbildungskraft den Gesetzen des Verstandes unterwerfen, sie an die Analyse der Logik binden will, die vor allem nach Klarheit, Ordnung und Symmetrie und Wahrscheinlichkeit in der Nachahmung der Natur strebt, und derjenigen, die für die Kunst Freiheit von den Gesetzen des Raums und der Zeit und bis zu einem gewissen Grade der Wahrscheinlichkeit und Logik verlangt und dem Fluge der künstlerischen Phantasie keine anderen Gesetze auferlegen will, als die sich aus ihrem eigenen Wesen ergeben.

An die Kritik der alten Kunst schliesst sich das Manifest der neuen. Er bringt:

„Tat und Wort, wie sie sich zeigen,
Und Charaktere, die dem Lustspiel eigen,
Wenn's unsere Zeit darstellen will in Bildern
Und nicht Verbrechen, sondern Torheit schildern."

Und am Schlusse bittet er noch die Zuschauer, die sonst Ungeheuer so beklatscht haben, „an Menschen Gefallen zu finden". Also alltägliche, nicht aussergewöhnliche Handlungen, Sprache und Charaktere, das Lustspiel ein Spiegel der Zeit und ein Spiel *(„to sport with"* heisst es im Englischen) mit, d. h. eine Verspottung menschlicher Torheiten: das ist das Programm Jonsons. Es knüpft in der Praxis an die späteren Moralitäten, die Interludes John Heywoods und die ältesten englischen Lustspiele, in der Theorie an Philip Sidney an und ist daher durchaus national englisch. Es ist zugleich das Ideal der sogenannten neueren Komödie der Griechen eines Menander und Philemon und ihrer lateinischen Nachahmer Plautus und Terenz und das des grössten Lustspieldichters der Weltlitteratur, Molières. Sehen wir nun, in welcher Weise es Jonson in seinem ersten bedeutenden Kunstwerke verwirklicht hat.

Das Stück erinnert im Stoffe zunächst an die Lustspiele des Terenz. Wir haben einen klugen, aber allzustrengen Vater, den alten Knowell, dessen lebenslustigen Sohn Eduard und den Diener Brainworm, mit dessen Hilfe der Sohn den misstrauischen Alten foppt; wir haben zwei verschiedene Stiefbrüder Wellbred und Downright, von denen jener ein lustiger Rechtsstudent, dieser ein braver, aber jähzorniger Bauer ist und die sich wegen ihrer Lebensanschauung streiten; wir haben einen eifersüchtigen Kaufmann Kitely, der das Opfer seiner eigenen Leidenschaft wird, und endlich eine Liebesintrigue zwischen der Schwester der Frau Kitely, Bridget, und Eduard Knowell, die mit einer heimlichen Heirat

endigt. Der gefoppte Alte, die ungleichen Brüder, der Streit über die richtige Erziehung und Lebensführung — das sind Personen und Probleme, wie sie uns aus den Lustspielen des feinsinnigen Terenz, etwa den *Adelphi*, bekannt sind, und auch der Gang der Handlung, die Verwicklung durch Intriguen, Verstellung, Verkleidungen erinnert an den römischen Dichter.

Mit dieser Handlung bleibt der Dichter auch trotz der Häufung der Motive noch im Kreise des Familienlebens und der Verwicklung und Konflikte, die sich auf diesem Boden ergeben können. Allerdings wird hierbei das Hauptmotiv dramatischer Verwicklungen, die Liebe, zum Unterschiede von Terenz und Plautus, wie auch von Molière, nur nebensächlich, als ein Intriguenmotiv behandelt. Aber über diesen Kreis der Wirklichkeit tritt Jonson gleich hier, in seinem ersten realistischen Lustspiele, hinaus auf die Strasse, auf die öffentlichen Plätze, ins Wirtshaus. Hier spielte sich das gesellschaftliche Leben in jener Zeit ab, nicht in den Familien, und hier sucht Jonson daher auch seinen Stoff. Nicht einzelne Probleme und Konflikte darzustellen ist sein Ziel, sondern ein möglichst mannigfaltiges Bild menschlicher Torheiten zu geben. Hierbei geht er von dem Begriff des „Humors“ aus. Dies Wort bezeichnete zu Jonsons Zeiten jede Laune, Absonderlichkeit und Affektiertheit, durch die sich jemand eine gewisse Wichtigkeit, ein gewisses Air zu geben suchte. Es war ein Modewort, das gewissermassen die Kehrseite des starken Individualismus jener Epoche kennzeichnet. Als solches verspottet es Shakespeare in *Heinrich IV.*, *Heinrich V.* und in den *Lustigen Weibern von Windsor*, wo besonders Nym immer die Worte: „Das ist der Humor davon“ im Munde führt.[1]) Jonson definiert es als „ein nobles Ungetüm, erzeugt in der besonderen Galanterie unserer Zeit von der Affektiertheit und von der Torheit genährt“[2]). Und in unserem Lustspiele führt er drei solcher humoristischer Charakterstudien vor, den Bramarbas Bodabill, einen *Paul'sman* d. h. Besucher des Mittelschiffes der St. Paulskirche, welches damals der Treffpunkt aller Modegecken, Glücksritter und Gauner war, den „Stadttropf“ Matthew, einen Dichterling und eitlen Gecken, der den Geistreichen und Melancholischen spielt, und den „Landtropf“ Stephen, einen Bauern, der alle Torheiten und Albernheiten, die er in der Stadt sieht, nachäfft. Es sind dies drei ausgezeichnete Charakterstudien, besonders der feige Prahler Bobadill, zu dem

1) G. **Sarrazin** hält Nym für eine Karrikatur Jonsons selbst. *Beiträge zur romanischen und englischen Philologie.* Breslau 1902. S. 181 ff.

2) *Every Man in his Humour* III, 2. *Works* ed. Cunningham I, p. 31).

wohl der Miles gloriosus des Plautus, Pyrgopolinices, die Anregung gab, den aber Jonson ganz origineil gestaltet hat[1]. Während aber bei dem römischen Dichter der Bramarbas der Mittelpunkt der dramatischen Handlung ist und durch seine Charaktereigenschaften, seine Eitelkeit, Dummheit und Feigheit die Verwicklung und Lösung herbeiführt, tut er bei Jonson nichts weiter als prahlen, lügen, einen Wasserträger schlagen und einen anderen Mann beschimpfen, wofür er Prügel erhält. Er verhält sich ebenso wie die beiden anderen Narren mehr passiv, wird vorgeführt und aufgezogen. Dies besorgen die verständigen Leute, die ein Vergnügen daran finden, die Narren zu verspotten und in ihrer Nichtigkeit zu entlarven, wobei sie sich der Hilfe des Intriganten Brainworm bedienen, der die Rolle des verschmitzten Sklaven in der antiken Komödie spielt.

Seinen eigenen Standpunkt, den des lachenden Weltbetrachters, hat der Dichter noch in zwei Personen verkörpert, in dem Clown des Stückes, Cob, dem Wasserträger, der in unbefangener Naivität die köstlichste Satire an den aufgeblasenen Modenarren und Dummköpfen übt, und in dem Richter Clemence, der gegenüber all den streitenden Meinungen, Leidenschaften, Torheiten und Launen in wohlwollender Weise den gesunden Menschenverstand, die weite Toleranz einer abgeklärten, heiteren Weisheit vertritt.

Man sieht, die Handlung ist sehr primitiv und tritt hinter der Charakteristik ganz zurück. Das Stück hat weder eine Hauptperson, noch haben die verschiedenen Charaktere ein gemeinsames Interesse. Locker wird es durch eine sehr verschlungene Intrigue zusammengehalten, deren Fäden ein untergeordneter Charakter, der Bediente Brainworm, in der Hand hält, und die sich in Verkleidungen und Verwechslungen bewegt. Die äusseren sogenannten Einheiten des Ortes und der Zeit sind notdürftig gewahrt. Die Handlung wechselt zwar mit grosser Behendigkeit den Schauplatz, geht aber doch nicht über das Weichbild Londons hinaus; sie spielt sich im Verlaufe eines Tages ab, so merkwürdig es auch erscheint, dass der junge Knowell sich in diesem Zeitraum — und zwar erst im 4. Akte — verliebt, die Geliebte entführt und heiratet. Aber die Einheit der Handlung, des dramatischen Interesses, fehlt. Wir haben statt dessen nur eine Einheit der Stimmung, der dichterischen Betrachtung. Die lebensfrohe Jugend, das misstrauische Alter, der Eifersüchtige, der ehrliche, hitzköpfige Grobian, der lustige Wasserträger, die verschiedenen

1) *"Molière himself has no character more exquisitely and spontaneously successful in presentation than the immortal and inimitable Bobadill."* **Swinburne,** ***A Study of Ben Jonson*** **p. 14.**



Modenarren, sie werden *Jeder in seiner Eigenart* vorgeführt und schliesslich durch den Richter Clemence („Milde“) versöhnt und je nach Verdienst beschämt oder bestraft.

Das Lustspiel entspricht vollkommen der Definition Zolas von einem Kunstwerk. Es ist „ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“, aber ebenso wie diese Definition nicht vollständig ist, so ist es auch kein vollkommenes Kunstwerk. Trotzdem hat es aber durch die Frische der Beobachtung, die feine Charakteristik und die heitere Laune, die darin herrscht, zu seiner Zeit eine grosse Wirkung ausgeübt und sich lange auf der Bühne erhalten. Wir können es in dieser Beziehung mit dem Erstlingswerk eines anderen grossen englischen „Humoristen“, den *Pickwick Papers* von Dickens, vergleichen, die ebensowenig allen künstlerischen Anforderungen entsprechen, aber darum doch zu den beliebtesten Erzeugnissen ihrers Verfassers gehören.

Dass das Stück auf die Zeitgenossen einen bedeutenden Eindruck gemacht hat, dafür haben wir verschiedene Anzeichen. Dekker spielt im Prolog seines *Fortunatus*-Dramas auf Jonsons Prolog an. Chapman wurde durch Jonsons Lustspiel zu seiner einzigen guten realistischen Komödie *All Fools* (1599) angeregt, in deren Prolog er davon spricht, dass „die alte komische Art des Eupolis und Cratinus jetzt wieder aufgelebt sei“, und das sich im Bau und der Charakteristik eng an Jonsons Vorbild anlehnt. Und es ist auch wohl kein Zufall, dass um diese Zeit Shakespeare sein einziges Lustspiel geschrieben hat, das auf die Nachahmung gleichzeitiger Sitten aufgebaut ist, nämlich *Die lustigen Weiber von Windsor.* Erinnern doch auch einzelne Charaktere dieses Stückes an solche in Jonsons Lustspiel; der eifersüchtige Ford gleicht dem Kitely, und Schmächtig hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit Matthew und Stephen.

Nach der Restauration wurde das Stück wieder häufig gespielt. Dryden erwähnt es in seiner ausführlichen Besprechung der Lustspiele Jonsons, tadelt allerdings den häufigen Gebrauch von Wortspielen. Garrick unterwarf es um die Mitte des 18. Jahrhunderts einer Bearbeitung und spielte selbst die Rolle des Kitely, die eine seiner Glanzrollen war.[1]) In dieser Form lag es dann den späteren Aufführungen des 18. und 19. Jahrhunderts zu Grunde. Dickens, der eine grosse Neigung zum Theater hatte,

1) Vgl. die Dissertationen von H. Maas (Rostock 1903) und Fr. Krämer (Halle 1903) über diese Bearbeitung.



studierte es im Jahre 1845 für seine Liebhabertheater ein und spielte selbst verschiedene Male mit grossem Erfolge die Rolle des Bobadill. So reichen sich in diesem Stücke der Begründer des Realismus im englischen Lustspiel und der bedeutendste humoristische Realist des 19. Jahrhunderts die Hand.

Werfen wir noch einen flüchtigen Blick auf die weitere Entwicklung der Jonsonschen Kunst. Der Dichter, der sich zum Ziele setzt, ein möglichst getreues Abbild seiner alltäglichen Umgebung zu geben, ist natürlich den Einwirkungen dieser Umgebung in höherem Masse ausgesetzt, als der Dichter, der sich in einer idealen, von der unmittelbaren Wirklichkeit entfernten Sphäre bewegt. Ihm droht einerseits die Gefahr, dass er die nötige Entfernung von den Dingen verliert, platt und prosaisch wird, andrerseits die, dass der betrachtete Stoff Empfindungen bei ihm auslöst, die die objektive Darstellung beeinträchtigen, besonders wenn er von einem starken sittlichen Gefühle geleitet wird. Im letzteren Falle wird die Komik zur Satire und Karrikatur; das Bild des Lebens, das der Dichter entwirft, verliert seine Objektivität und erscheint verzerrt. Durch eine solche Stimmung ist auch Jonson hindurch gegangen, und aus ihr entstanden die komischen Satiren *Every Man out of his Humour* und *Cynthia's Revels.*

Die Folge dieser satirischen Richtung war die litterarische Fehde, in die Jonson mit Marston und Dekker verwickelt wurde, und an der auch Shakespeare als Gegner Jonsons nicht ganz unbeteiligt war. Aus ihr ist Jonsons Streitstück *The Poetaster* und als Antwort Dekkers *The Satiromastix* hervorgegangen. Diese „schreckliche Poetenschlacht", wie Dekker sich einmal ausdrückt, hat, wenn wir das Persönliche und Allzumenschliche, mit dem sie reichlich vermengt ist, ausscheiden, für Jonsons Kunst die Bedeutung einer Sturm- und Drangperiode, durch die er dem realistischen Charakter- und Sittenlustspiel die Bühne erobert. Wir können die Jahre um die Wende des Jahrhunderts mit der etwa zwölf Jahre vorher liegenden Zeit vergleichen, in der Marlowes *Tamburlaine,* Kyds *Spanish Tragedy* und Shakespeares *Titus Andronicus* und *Heinrich VI.* erschienen. Beidemale erkämpft sich eine neue Kunstrichtung das Existenzrecht, und beidemale geht es nicht ohne Extravaganzen, Übertreibungen und Kämpfe ab. Die bluttriefenden Tragödien der 80er Jahre des 16. Jahrhunderts sind die Vorläufer von *Lear, Hamlet* und *Macbeth;* die komischen Satiren Jonsons sind die Vorstudien seiner Meisterwerke *Volpone, The Alchemist, Bartholomew Fair.* Geläutert und gefestigt ging Jonson aus dem Kampfe

hervor, wandte sich eine Zeitlang von dem Lustspiel ab, um auf dem der Wirklichkeit ferner liegenden Gebiete der Tragödie die Ruhe und Freiheit des Geistes wiederzugewinnen, und schuf dann seine grossen Charakter- und Sittenkomödien, durch die er der Bühne Muster und eine mächtige und dauernde Anregung gab. Nicht als ein beginnender Verfall des Dramas, wie es häufig geschieht, ist seine Wirksamkeit zu betrachten, sondern als eine Weiterbildung desselben, die für die Folgezeit im höchsten Grade fruchtbar war.

Myslowitz O.-Schles.

Shakespeares Stellung zu seiner Zeit.

Akademische Antrittsrede[1]).

Von

W. Wetz.

Hochansehnliche Versammlung!

Wenn wir das Drama Shakespeares mit dem eines der anderen grossen Renaissancedramatiker vergleichen, die zur selben Zeit oder eine oder zwei Generationen nach ihm in romanischen Ländern blühten, etwa Lopes und Calderons oder Corneilles, so fällt uns alsbald ein tiefgehender Unterschied auf. Hierbei denke ich aber nicht an die szenischen Formen und andere Äusserlichkeiten, wie die Einheiten im französischen Drama, die ihrerseits wieder die Behelfe der Vertrauten und langer Erzäh-

1) Als Thema des Vortrags, mit dem ein neu hierher berufener Professor sich seinen Kollegen und der Bürgerschaft vorzustellen pflegt, hatte ich ursprünglich *Die Beurteilung Shakespeares bis zum Ende des 18. Jahrhunderts* in Aussicht genommen. Da ich hierfür bei meiner letzten Anwesenheit in England schon mancherlei gesammelt, glaubte ich bald mit der Ausarbeitung fertig zu sein. Bei weiterem Eindringen ergab sich jedoch, dass der Gegenstand in befriedigender Weise nur in England und unter Berücksichtigung der mancherlei kritischen Auseinandersetzungen, die dort im 17. und 18. Jahrhundert stattfanden, behandelt werden könne. Einem abermaligen Besuche Englands stellten sich jedoch verschiedene Hindernisse in den Weg, und als sie wegfielen und ich im Frühjahr 1905 die geplante Reise antreten konnte, erfuhr ich, dass der Professor der vergleichenden Litteraturgeschichte an der Columbia-Universität in New York, Spingarn, dem wir die treffliche *Geschichte der litterarischen Kritik in der Renaissance* verdanken, eine Sammlung der kritischen Arbeiten Englands im 17. Jahrhundert vorbereite, in der, wie man von dem ausgezeichneten Gelehrten zuversichtlich erwarten darf, auch die Beurteilung Shakespeares in jener Zeit gründlich untersucht werden wird. Unter diesen Umständen schien es angebracht, jenes ursprüngliche Thema überhaupt fallen zu lassen. Als Ersatz bot sich das jetzige dar, das gewissermassen die Kehrseite dazu bildet, statt die Stellung der Zeit- und Landesgenossen zu dem Dichter die des Dichters zu seiner Zeit, und namentlich ihren litterarischen Strömungen, behandelt. Ich knüpfte hierbei an vor etwa zwölf Jahren ab-



lungen notwendig machen, während Shakespeare mit Raum und Zeit frei schaltet und uns alles unmittelbar vor Augen stellen kann, sondern vielmehr an die Anschauungen, die die Werke eines Dichters durchziehen, die Gefühle, von denen er seine Personen erfüllt sein lässt, und den Ausdruck, den er diesen Gefühlen gibt. Und da erscheint uns Shakespeare als ein eminent moderner Mensch, der in allem wesentlichen uns ganz nahe steht, während jene spanischen und französischen Dramatiker uns als fremdartig und als Vertreter einer dahingegangenen Epoche anmuten. In der Welt, in die uns Calderon und Corneille einführen, scheinen andere Gesetze zu gelten und das Handeln der Personen durch andere Motive bestimmt zu werden als in der, in der wir uns bewegen. Bei Corneille erklärt z. B. Julius Cäsar, bei allen seinen Kriegstaten habe er nur die Absicht gehabt, sich würdig zu erweisen, dass er der Kleopatra seine Huldigung darbringen dürfe, den Sieg bei Pharsalus danke er ihren himmlischen Reizen, die seine Seele entflammten, und zum ersten Mann in Rom und in der Welt hätten ihn ihre schönen Augen gemacht, für die er seufzte[1]). Über Ehre und über die verschiedenartigsten Pflichten,

---

gebrochene Studien an, die ich für den zweiten Band meines *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte* unternommen hatte.

Die im zweiten Teil dieser Rede dargelegten Ansichten über Shakespeares Verhältnis zum Mittelalter entwickelte ich zum ersten Mal im Zusammenhang in den Vorträgen, die ich im Winter 1892/93 im Freien deutschen Hochstift in Frankfurt a. M. hielt.

Für den Druck erweiterte ich meine Ausführungen um mehr als das Doppelte ihres ursprünglichen Umfanges.

1) Cäsar, den ein Staatsgeschäft aus der Nähe Kleopatras weggerufen hatte, sagt nach seiner Rückkehr zu ihr:

„Et ces soins importuns, qui m'arrachaient de vous,
Contre ma grandeur même allumaient mon courroux.
Je lui voulais du mal de m'être si contraire,
De rendre ma présence ailleurs si nécessaire;
Mais je lui pardonnais, au simple souvenir
Du bonheur qu'à ma flamme elle fait obtenir.
C'est elle dont je tiens cette haute espérance
Qui flatte mes désirs d'une illustre apparence,
Et fait croire à César qu'il peut former des voeux,
Qu'il n'est pas tout à fait indigne de vos feux,
Et qu'il peut en prétendre une juste conquête,
N'ayant plus que les dieux au-dessus de sa tête.
Oui, reine, si quelqu'un dans ce vaste univers
Pouvait porter plus haut la gloire de vos fers;
S'il était quelque trône où vous puissiez paraître
Plus dignement assise en captivant son maître,

etwa gegen den Fürsten oder gegen einen Freund, in dessen Gesellschaft man in einen Streit verwickelt wurde[1]), herrschen bei beiden Dramatikern sehr ausgetiftelte Ansichten, ja es besteht ein förmliches System von Gesetzen und Regeln, die dem Menschen in einer gegebenen Lage eine bestimmte Handlungsweise vorschreiben, zu der er sich vielleicht nur mit innerem Widerstreben versteht. Und zwar sind diese Gesetze und Regeln der Ausfluss von Anschauungen, die früher einmal lebendig waren und namentlich von dem Rittertum hochgehalten wurden, aber schon nicht mehr recht im Einklang mit der Zeit standen, da jene Dichter schufen, geschweige denn mit der Gegenwart.

Bei Shakespeare ist von jenem konventionellen Moral- und Sittenkodex kaum mehr eine Spur vorhanden: seine Menschen handeln aus dem Drang ihres Innern heraus, so wie das Herz es ihnen gebietet, — die Rücksicht auf das, was sich in ihrer Lage am besten für sie schicke und zieme, die Überlegungen, die man anstellt, um eine für den gegenwärtigen Fall passende Richtung des Handelns zu finden, die namentlich bei Corneille einen so breiten Raum einnehmen und bei den Spaniern einen noch immerhin beträchtlichen, fehlen in Shakespeares Drama ganz und gar.

J'irais, j'irais à lui, moins pour le lui ravir,
Que pour lui disputer le droit de vous servir;
Et je n'aspirerais au bonheur de vous plaire
Qu'après avoir mis bas un si grand adversaire.
C'était pour acquérir un droit si précieux
Que combattait partout mon bras ambitieux;
Et dans Pharsale même il a tiré l'épée
Plus pour le conserver que pour vaincre Pompée.
Je l'ai vaincu, princesse: et le dieu des combats
M'y favorisait moins que vos divins appas;
Ils conduisaient ma main, ils enflaient mon courage;
Cette pleine victoire est leur dernier ouvrage;
C'est l'effet des ardeurs qu'ils daignaient m'inspirer;
Et vos beaux yeux enfin m'ayant fait soupirer,
Pour faire que votre âme avec gloire y réponde,
M'ont rendu le premier et de Rome et du monde". (*Pompée* IV, 3.)

1) Einem Stücke Calderons hat den Titel *(Wem ich folge, dem folge ich: Con quien vengo, vengo)* und zwei wichtige Szenen geliefert „das entscheidende Gesetz in Duellsachen, welches dem Edelmann unverbrüchlich streng gebietet, dem beizustehen, auf dessen Ruf und mit dem er gekommen ist". F. W. Val. Schmidt, *Die Schauspiele Calderons* S. 79). Hier müssen Vater und Sohn mit einander fechten, weil eine sonderbare Verwickelung den Vater zum Sekundanten des Gegners seines Sohnes gemacht hat.

Zunächst also sehen wir einen durchgehenden Unterschied im Inhalt der Gefühle, die in den Werken der genannten Dichter dargestellt werden — aber ebenso verschieden ist auch der Ausdruck, den diese Gefühle erhalten. Und es ist auch leicht zu sehen, dass die Eifersucht des Don Gutierre, des Helden in Calderons *Arzt seiner Ehre,* und die von Shakespeares Othello sich in verschiedener Weise äussern müssen. Don Gutierre geht von der Anschauung aus, dass die Ehre einer verheirateten Frau schon besudelt ist, wenn ein anderer Mann lüsterne Blicke zu ihr erhebt, und dass dieser Flecken an ihrer und ihres Gatten Ehre nur mit dem Blut der Frau abgewaschen werden kann, selbst wenn sie unschuldig ist, weil in diesem besonderen Fall das Blut des schuldigen Mannes, eines Prinzen des königlichen Hauses, nicht vergossen werden darf. Und wie diese barbarische Tat selber wird auch die Art ihrer Ausführung bestimmt durch die Rücksicht auf das Urteil der Menschen, die nicht einmal ahnen sollen, dass die Ehre des Mannes bedroht war, weshalb er durch eine ebenso fein ausgesonnene wie grausame Form der Beseitigung seiner Frau jeden Verdacht abzulenken sucht. Zwar empfindet Don Gutierre tief den fürchterlichen Zwang, dass er Hand an ein teures Weib legen muss, aber fortwährend wirkt erkältend auf den Ausdruck seines Gefühls ein verstandesmässiges, bewusstes Element, der Gedanke an das, was seine Ehre gebietet und was die Leute sagen könnten, die Erwägung, wie er sein Ziel ohne Gefährdung seines Ansehens vor der Welt erreichen könne. Bei Shakespeare haben wir dagegen den reinen Ausdruck elementarer Gefühle — sein Othello ist durch den vermeinten Treubruch des geliebten Weibes bis ins Herz getroffen, seine Leidenschaftsausbrüche sind wie die Seufzer eines auf den Tod Verwundeten, der mit jedem Atemzug einen Teil seines Herzblutes ausströmt und bald seine Seele aushauchen wird. Ganz und gar ist hier ausgeschlossen jene geistige Freiheit, die sich zur Betrachtung des eigenen Zustandes erhebt und Überlegungen anstellt, die ausser der Befriedigung der erregten Leidenschaft noch andere Zwecke und die zu ihrer Erreichung dienlichen Mittel zum Gegenstande haben.

Es liegt nun nahe anzunehmen, dass dieser Gegensatz, den wir zwischen Shakespeare auf der einen und Corneille und Calderon auf der anderen Seite beobachten konnten, zurückgehe auf einen Gegensatz zwischen den betreffenden Volkscharaktern und sich auf die gesamte Litteratur Englands, Frankreichs und Spaniens erstrecke, dass also die ungeminderte Kraft der Triebe und Leidenschaften, die bei dem Engländer jener Zeit jeden Augenblick bereit ist, hervorzubrechen, in der damaligen englischen Dichtung überhaupt, nicht nur im Drama, die absolute Herr-

schaft der elementaren Leidenschaft und ihren unmittelbaren Ausdruck bewirkt habe. Diese Annahme erweist sich jedoch bei genauerem Zusehen als unrichtig: statt dass die englische Litteratur sich so erheblich von der französischen und spanischen unterschiede, ähnelt sie diesen vielmehr in überraschender Weise, wenigstens von der Seite, von der wir sie jetzt allein betrachten, und selbst das Drama macht bis ein paar Jahre vor Shakespeares Auftreten davon keine Ausnahme. Da schlägt jedoch plötzlich das englische Drama oder richtiger, eine Unterart des englischen Dramas, mit Marlowe eine eigene Richtung ein — vielleicht das folgenschwerste Ereignis in der neueren Litteraturgeschichte, da es eine Vorbedingung der Shakespeareschen Tragödie wurde. Während nämlich das spanische und das französische Drama die Haupttendenzen der litterarischen Entwicklung des 16. Jahrhunderts noch fortführen, bricht das Marlowe-Shakespearesche Drama völlig mit ihnen und tritt damit nicht nur in Gegensatz zu dem ausserenglischen Drama, sondern auch zu der englischen Litteratur vor und neben ihm.

Im 16. Jahrhundert hat die höheren Zielen nachstrebende Litteratur in unseren drei Ländern fast alle Fühlung mit dem eigenen Volksleben verloren. Sie weilt am liebsten in den Kreisen des Hofes und wird hauptsächlich gepflegt von gebildeten Weltmännern und von Vertretern der gelehrten Stände. Die Ideen und Formen, in denen sie sich bewegt, sind vom Altertum und der Fremde wesentlich bestimmt. Petrarca beherrscht die Kunstlyrik, Seneca das ernste Drama, soweit es sich aus den mittelalterlichen Formen losgerungen hat und litterarische Ansprüche erhebt. Daneben wirken dann besonders Plato, so wie man ihn in Italien verstand, und die ritterliche und schäferliche Dichtung, ihre Einflüsse vielfach vermischend und verstärkend, auf Inhalt und Färbung der Kunstdichtung ein. In der Hauptsache liegen die Verhältnisse in England ähnlich wie in Frankreich und Spanien: der wichtigste Unterschied ist der, dass England, das seine neuen litterarischen Moden meist von Frankreich übernimmt, in der Regel den andern beiden Ländern in einem ziemlichen Abstande nachfolgt.

So viele Verschiedenheiten die einzelnen Richtungen und Vertreter dieser höfisch-gelehrten Litteratur unter sich aufweisen mögen: in einem wesentlichen Punkte ähneln sie sich durchaus, in dem Element des Verstandes und der Überlegung, das sich überall neben der Leidenschaft geltend macht und eine bestimmte Art des Gefühlsausdruckes bewirkt. Zweifellos hängt diese Eigenheit bei vielen dieser Dichtungen eng mit ihrem Stoff zusammen. Ihr Inhalt ist meist die Liebe und bisweilen eine

Liebe von so ätherischen, ja unwirklichem Charakter, dass der Mann eine Vereinigung mit dem geliebten Wesen überhaupt nicht ins Auge fassen darf, sondern sich mit demütigem Schmachten aus der Ferne, vielfach sogar mit dem blossen Anbeten eines Idealbildes begnügen muss. Es gehört z. B. zu dem Wesen des Petrarchismus, dass der Mann für eine erdichtete Frau Liebe zu fühlen vorgibt und sich im Ausmalen der fingierten Gefühle gefällt, wie sie der in den Hauptzügen feststehende Verlauf eines solchen imaginären Liebesverhältnisses mit sich bringt. Der petrarchische Dichter ist sonach auf einen Stoff angewiesen, der für das einfache und natürliche Empfinden unergiebig, ja geradezu leer ist und nur durch eine ungewöhnliche Auffassung und durch das Aufsuchen entlegener Beziehungen einen scheinbaren Reichtum und eine Mannigfaltigkeit erhält, die ihm ursprünglich fremd sind. Nicht eine aus einer bestimmten Situation unmittelbar entsprungene Empfindung, sondern eine erklügelte, durch angestrengtes Denken über eine ideale Voraussetzung erzeugte, kommt hier zu Wort.

Auch in der ritterlichen Dichtung findet sich ein ähnlicher Mangel an ursprünglicher Wahrheit: sie stellt ja recht eigentlich dar die Unterwerfung der Wallungen des natürlichen Menschen unter die Forderungen des Ritterideals, nicht eines Ideals, das den Menschen in Fleisch und Blut übergegangen ist, sondern eines solchen, auf dessen Forderungen man sich besinnt, um sie oft mehr aus Pflicht als aus Neigung zu erfüllen. Einen reflektierten Charakter hat auch die Allegorie, wie sie z. B. Spenser anwendet, der darin, nicht zum Glück, für Shelley vorbildlich geworden ist. Die Dinge dürfen bei Spenser nicht das bedeuten, was sie für Phantasie und Gefühl sind und uns unmittelbar sagen, wie in manchen von Goethes Allegorien [1]), sondern sie müssen etwas vorstellen, wozu sie der klügelnde Verstand des Dichters macht und wofür sie der eingeweihte Leser will gelten lassen [2]). Andere Dichter wieder schliessen sich an die

---

1) *Mahomets Gesang, Seefahrt, Adler und Taube, Das Veilchen, Gefunden, Haideröschen* usw. Vgl. auch Baumgart in seinem *Handbuch der Poetik.*

2) Im ersten Gesange des ersten Buches der *Feenkönigin* zieht der Rote-Kreuz-Ritter, selber der Vertreter der Heiligkeit in der Seele des Christen, aus, um die Eltern der Una, der einen und ungeteilten Wahrheit, von einem furchtbaren Drachen zu befreien. Mit Una gelangt er auf seiner Fahrt vor die Höhle des Irrtums, in die er hineinblickt. Ein Ungeheuer, halb Schlange, halb Weib — der Irrtum ist bei Spenser weiblich gedacht — erscheint und bedrängt ihn schwer. Von ihrem Schwanz umschlungen — *God helpe the man so wrapt in Errours endlesse traine* — kann er nur mit Aufbietung aller Kräfte schliesslich eine Hand freimachen und jene an der Gurgel packen, worauf sie den ekelhaften Inhalt ihres Magens entleert.

Alten an: die Vorbilder sind hauptsächlich Ovid und Seneca, und das verstandesmässige, dialektische Element, das sich bei diesen findet, erscheint auch wieder bei ihren modernen Nachahmern und herrscht besonders stark in den Tragödien nach Senecas Muster vor. Ich brauche bloss zu erinnern an die häufigen Redekämpfe, das Argumentieren vor sich und vor anderen, die Vorliebe, ein Gefühl zu erörtern und über dasselbe zu reden, statt es selber sprechen zu lassen.

Diese ganze Litteratur lässt sich nun nach dem Vorhandensein oder Fehlen des eigentlich romantischen Inhalts in zwei Gruppen scheiden. Zur ersten, die von ritterlicher Liebe, Frauenkultus, Ehre und Abenteuerlust handelt und ihre Inspirationen wesentlich der modernen christlichen Welt entnimmt, gehört fast die ganze Lyrik und Epik — in gebundener wie in ungebundener Sprache — und von dramatischen Gattungen die Pastorale, zur zweiten, von romantischem Geiste nicht berührten, vor allem die direkt an das Altertum anknüpfende Senecasche Tragödie. In der ersten, meist von einem hohen sittlichen Idealismus erfüllten, Gruppe führen gerade das Verleugnen der Natur und besonders das geflissentliche Absehen von den natürlichen Bedingungen in dem Verhältnis der Geschlechter zueinander und die daraus hervorgehende Gegenstandslosigkeit

---

Her vomit full of bookes and papers was,
With loathly frogs and toades, which eyes did lacke

— hindeutend auf die Veröffentlichungen, in denen religiöse Irrlehren vorgetragen wurden. Im dritten Gesange herbergt Una, zu der sich ein Löwe, der Vertreter der Vernunft, gesellt hat, in der Hütte der Unwissenheit und ihrer Tochter Aberglauben, Corceca und Abessa. Diese will gerade Kirchenraub (*Kirk-rapine)* besuchen mit einer schweren Last auf seinem Rücken, bestehend aus dem für heilige und wohltätige Zwecke bestimmten Gütern, die er nächtlicher Weile entwendet hat. Wie er eintritt, stürzt sich der Löwe auf ihn und zerreisst ihn in tausend Stücke: *the thirsty land Drunke up his life* — ein Bild dafür, wie nach des Dichters Meinung das verarmte England unter Heinrich VIII. erquickt wurde durch die Unterdrückung der Klöster und die Zuwendung von Reichtümern, die vorher nur die Üppigkeit von Geistlichen zu nähren gedient hatten.

Shelleys Gebrauch der Allegorie wird besonders gut verdeutlicht durch den Eingang des *Revolt of Islam*. Hier wird unter einem Kampf zwischen Adler und Schlange der Kampf zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, der durch die ganze Weltgeschichte geht, dargestellt. Seltsamerweise lässt Shelley hier die Schlange, bei der wir an Gift, schleichende Bosheit und ihre Rolle beim Sündenfall denken, das gute Prinzip vertreten, weil er sie gemäss der biblischen Erzählung als eine Erweckerin der Erkenntnis betrachtet und die Aufklärung für ihn die Vorbedingung der Freiheit ist; der Adler aber, der Vogel des Zeus und das Symbol der Herrschaft, stellt für Shelley das böse Prinzip dar, weil er bei ihm nur an Tyrannei und Unterdrückung denkt.

vieler der ausgedrückten Gefühle zur Überschwänglichkeit und Künstlichkeit des sprachlichen Ausdruckes: Inhalt und sprachliche Form vereinigen sich so oft, den Eindruck des Überspannten, Unechten und Unwahren hervorzurufen. Von der Natur entfernt sich ihrerseits die Senecasche Tragödie durch ihre Rhetorik, ihre Deklamationen und ihren antithesenreichen, pointierten Stil.

Da greift nun Marlowe in die Geschichte des englischen Dramas und überhaupt der englischen Litteratur ein. Er schaltet die Reflexion im Drama aus — seine Nachfolger drängen sie wenigstens in die zweite Linie —, und der Leidenschaft und den mit dem Willen zusammenhängenden Faktoren, die für das Schicksal des Menschen doch vor allem bestimmend sind, wird die höhere Bedeutung zuerkannt. Die Leidenschaft ist bei Marlowe eine Naturmacht, die unaufsaltsam zu ihrem Ziele vordringt, das Gefühl setzt sich bei ihm unmittelbar in Handlungen um, ein entflammter Wille kämpft mit dem anderen — die Reflexion tritt hier überhaupt nicht ins Spiel, am allerwenigsten aber als Faktor, der Motive des Handelns liefert wie bei der ritterlichen Dichtung und im Drama Calderons und Corneilles. Und wie ihre ganze Natur hat die dramatische Leidenschaft auch ihren Ausdruck gewandelt. Er ist durch die Reflexion nicht mehr gebrochen, er besitzt eine Unmittelbarkeit, eine Kraft und eine Wucht, deren gleichen man in der damaligen Senecaschen Tragödie wie auch in der übrigen Kunstdichtung Englands umsonst suchen würde, damit verbunden allerdings auch einen poetischen Schmelz, wie ihn nur der grösste Kunstdichter jener Tage, Spenser, über seine Schöpfungen auszugiessen vermochte.

Man kann von dieser Reform, wenn man will Revolution, Marlowes nicht hoch genug denken: sie bedeutet nicht mehr und nicht weniger, als dass bei ihm das ernste Drama den Schritt, den es mit Euripides in einer neuen Richtung getan, und der bei manchen Späteren eine so starke Intellektualisierung der Tragödie bewirkt hatte, wieder zurücktat und eine neue Entwickelung einleitete, die zur Blüte des englischen Dramas um die Wende des sechzehnten und siebzehnten und zur Blüte des deutschen Dramas im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert führen sollte.

Marlowes Neuerung beschränkt sich nun aber nicht darauf, dass er eine andere Auffassung und Wiedergabe der Leidenschaft in seinen Tragödien durchführte, es sind auch andere Leidenschaften, eine andere Gefühlswelt, die uns darin entgegentreten. Seine Stoffe sind nicht der phantastischen Ritterwelt, sondern der Welt, in der wir uns bewegen, entnommen und spielen meist in der neueren und neuesten Geschichte.

In diesen Stoffen nun stellt er nur die elementaren Leidenschaften, Ehrgeiz, Habgier, Liebe, Hass, Rachsucht usw. dar und zwar meist in ihren gewaltsamsten Äusserungen — solche abgeleiteten Gefühle wie das Gefühl der ritterlichen Ehre, die Rücksicht auf die Würde der eigenen wie der fremden Persönlichkeit, die Grossmut gegen den Besiegten und den Schwachen, die Achtung vor der Frau, der Kultus der Geliebten, also gerade die Gefühle, die die Seele der ritterlich-romantischen Dichtung bilden, sind in seinen Werken überhaupt nicht vertreten. Seinem Stoffe nach kann also das Drama Marlowes unromantisch genannt werden — romantisch ist es fast nur darin, dass es auch jenen ekstatischen Zug, jenen Gefühlsüberschwang zeigt, der der Dichtung der neueren christlichen Völker eigentümlich ist und so sehr absticht gegen die fast bis zur Trockenheit gehende männliche Nüchternheit, die die Gefühle in der antiken Dichtung kennzeichnet. Allein dieser Überschwang, der sich vor allem da findet, wo Marlowes Helden ihre Liebe ausdrücken und zwar bisweilen in einer Weise, die schlecht genug zu ihrem sonstigen Charakter passt[1]), färbt nur ein Gefühl und seinen Ausdruck, lässt es aber in seinem inneren Kerne unverändert, so dass der Gegensatz zu der die romantischen Stoffe bevorzugenden Dichtung in voller Stärke bestehen bleibt.

Es ist nun bemerkenswert, wie sich hier Marlowe von den genannten spanischen und französischen Dramatikern unterscheidet. Die Romantik der Ritterwelt, die er aus seinen Werken verbannt hatte, lebt bei ihnen noch fort, und die Manier Senecas, mit der er gebrochen hatte, bestimmt zum Teil noch ihre Darstellungsweise, wenn auch bei den genannten drei Dichtern in verschiedener Stärke. Am nächsten steht Marlowe und dem in seinen Fusstapfen wandelnden Shakespeare Lope, am weitesten entfernen sich von ihnen Corneille und Calderon, die, obwohl der eine klassisches, der andere spanisches Kostüm trägt, sich doch in ihrem Wesen ausserordentlich ähneln, während die von unsern Romantikern gern behauptete Ähnlichkeit zwischen Calderon und Shakespeare nicht über Äusserlichkeiten hinausgeht.

---

1) Vgl. z. B. Theridamas' Liebeserklärung und seine Klage beim Tode der Olympia im 2. Teil von *Tamburlaine* IV, 2. Die Worte des Ithamore im *Jew of Malta* im 4. Akt, mit denen er Bellamira einlädt, mit ihm nach Griechenland zu fliehen, dürfen nicht mit Bestimmtheit hierhergerechnet werden, da der Dichter hier vielleicht eine komische Wirkung erstrebte.

Diese Überschwänglichkeit des Gefühls, das sich gern auskostet, gibt den Reden Marlowescher Gestalten so oft einen stark lyrischen Charakter.

Verglichen mit der höfisch-gelehrten Dichtung seiner Zeit und den spanischen und französischen Dramatikern, die noch in deren Geiste schaffen, stellt Marlowe eine Rückkehr zur Natur und Einfachheit dar. Der Kreis der Gefühle, die er in seinen Werken wiedergiebt, ist enger als bei jenen, dafür aber bleiben diese Gefühle der Natur näher und halten sich frei von Überfeinerung und Künstelei.

Die meisten Gefühle können ja unter dem Einfluss bestimmter Zeitanschauungen eine solche Weiterbildung und Umgestaltung erfahren, dass die Form, in der ein Gefühl alsdann erscheint, gar nicht mehr im Zusammenhang zu stehen scheint mit dem ursprünglichen Gefühl, aus dem es sich entwickelt hat. Welche lange Entwickelung hat z. B. das Ehrgefühl durchgemacht, bis es die Form annahm, die uns bei Don Gutierre begegnete, und wie weit hat es sich hier von seinem Ursprung oder auch nur von einer verhältnismässig einfachen Form des Ehrgefühls, etwa der von Sophokles' Ajax, entfernt! Naturgemäss beschränkt sich nun aber auch die Geltung eines derartig verfeinerten Gefühls auf den Geltungsbereich der Anschauungen, die es in dieser besonderen Weise ausbilden halfen, dergestalt, dass Jemand, der ausser ihnen steht, also z. B. wer einer anderen Zeit oder einem anderen Volk angehört, es nur mit Mühe zu verstehen vermag.

Und zwar ist diese Mühe des Verstehens um so grösser, je weiter jenes Gefühl sich von seinem Ursprung entfernt hat und je mehr der Zusammenhang mit diesem verdunkelt ist. Damit ist aber auch schon ausgesprochen, wie weit die dichterische Darstellung eines Gefühls bei Hörern oder Lesern auf Empfänglichkeit rechnen darf und ob sie zur Litteratur von allgemeiner oder zeitlich bedingter Geltung zählen wird. Überall da, wo die Dichtung ursprüngliche Gefühle darstellt, wie es die Volksdichtung und überhaupt die Dichtung in einfachen Zivilisationen tut, wirkt sie unmittelbar und allgemein. Bei einer höheren gesellschaftlichen Kultur und in der Darstellung eines verfeinerten seelischen Lebens aber nur soweit, als dies noch unmittelbar verständlich ist, als die den einzelnen Gefühlen zu Grunde liegenden psychologisch-ethischen Tatsachen noch immer deutlich in ihnen nachwirken. Aber diese Bedingung trifft oft nicht zu und die Dichtung gerät gerade dadurch auf Abwege, dass der komplizierte Mechanismus seelischen Geschehens in einer hochzivilisierten Gesellschaft die zu allen Zeiten wirksamen Triebfedern menschlichen Handelns leicht verkennen lässt. Sie bevorzugt dann wohl so gekünstelte und gemachte Gefühle, wie es die Ehre und Liebe in der ritterlichen Dichtung sind, die in den Anschauungen einer entschwundenen Gesellschaftsklasse

begründet und durchaus zeitlich bedingt sind, oder sie vergisst gar das Bestehen elementarer Triebe und Leidenschaften, wie sie es in Frankreich während zweieinhalb Jahrhunderten in der klassischen Zeit tat[1]). Es liegt auf der Hand, dass alsdann die Wirkung der Dichtung auf eine bestimmte Zeit, ja vielleicht auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht in dieser Zeit beschränkt ist.

Zugleich erhellt aber auch hieraus die ganze Bedeutung der Neuerung Marlowes: indem er jene künstliche Gefühlswelt der ritterlich-höfischen Dichtung aus seinen Dramen ausschloss und an ihre Stelle das Walten ursprünglicher Triebe und Leidenschaften setzte, brach er mit einer zeitlich bedingten Litteratur und machte den Weg frei für eine solche, die ihrem Stoff nach universale Geltung erlangen konnte. Es kann nicht nachdrücklich genug betont werden, wie viel in dieser Hinsicht Shakespeare Marlowe verdankt. Er teilt mit ihm die Opposition gegen die ritterlich-höfische Dichtung, er verbannt wie Marlowe die Reflexion und ordnet durchaus die Vernunft den Leidenschaften unter, er stellt mit Vorliebe die ursprünglichen Triebe und Leidenschaften dar, die auf einen Reiz von aussen sich sofort in einer Handlung entladen, und wo er verfeinerte Gefühle einführt, fasst er sie, wenn ich so sagen darf, nahe bei ihrer Wurzel, wo ihr Inhalt noch immer sofort verständlich ist.

Die Wirkung von Marlowes kurzer dramatischer Tätigkeit — sie erstreckte sich nur über ein halbes Dutzend Jahre; der Dichter starb, noch nicht dreissigjährig, eines gewaltsamen Todes — war ausserordentlich und unmittelbar. Sein erstes und in mancher Hinsicht bedeutendstes Drama *Tamerlan* war im Jahre 1587 über die Bühne gegangen, und schon in den Dramen vom Ende der achtziger Jahre werden Spuren seines Einflusses sichtbar, ja das ganze volkstümliche Drama der nächsten Zeit folgt dem von ihm empfangenen Impulse: alle übrigen Dramatiker, solche, die schon auf dem Plan waren, wie die, die erst später auftraten, schliessen sich freiwillig oder gezwungen ihm an. Shakespeare, der an Jahren Marlowe gleich war, aber langsamer heranreifte, begegnet uns zuerst als Gefolgsmann, dann als glücklicher Nebenbuhler seines frühberühmten Genossen,

1) Über die Abwendung von dieser Seite des französischen Klassizismus, die Diderot in seiner Theorie und einzelnen kleineren Arbeiten wie in den *Beiden Freunden von Bourbonne* vollzieht, siehe meine *Anfänge der ernsten bürgerlichen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1885, S. 16, 33, ferner meinen *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte*, Bd. I, 1890, S. 100.

den er noch bei dessen Lebzeiten überflügelt und dessen letztes grösseres Werk, *Eduard II.*, sich von ihm beeinflusst zeigt.[1])

Dem Marlowe-Shakespeareschen Drama kam die Gunst des historischen Augenblicks in besonderm Masse entgegen. Ein Jahr nach der Aufführung des *Tamerlan* fand die siegreiche Zurückweisung der Armada statt. Dem Aufschwung des nationalen Selbstgefühls, der mit diesem Ereignisse einsetzte, ging der Aufschwung des nationalen Dramas parallel, und dieses half durch Vorführung von Stoffen aus der nationalen Geschichte jenes noch steigern. Das Theater war überhaupt eine wichtige Stätte der Unterhaltung und Belehrung für weite Volkskreise. Es wurde getragen von der Sympathie aller derer, die ins Theater gingen um zu schauen und sich von dem Geschauten ergreifen zu lassen, aber nach kritischen Theorien wenig fragten.

Auch steht fest, dass die Gebildeten ihm nicht fern blieben und gelegentlich auch wohl ein Stück der Volksbühne zu einem politischen oder anderen Zweck benutzten[2]). Aber auf diese Wirkung von der Bühne herab war das Drama fast ausschliesslich angewiesen. Das Werk des Dichters oder vielmehr Bühnenschriftstellers *(plarywright)*[3]) wurde Eigentum der Schauspielertruppe, die es aufführte und eher ein Interesse daran hatte, es nicht gedruckt zu sehen. Meist erschien erst nach einer Reihe von Jahren das eine und andere erfolgreiche Bühnenstück in Buchform, und die Auswahl hing von Zufälligkeiten ab, z. B. davon, ob der Buchhändler sich ein brauchbares Manuskript durch Nachschreiben oder auf andere Weise verschaffen konnte. Als sieben Jahre nach Shakspeares Tod seine Freunde daran gingen, eine Gesamtausgabe seiner Dramen zu veranstalten, waren ihnen nur bei der Hälfte derselben spekulative Buchhändler zuvorgekommen. Von ernsten Dramen lagen die Historien ziemlich vollzählig vor und einzelne sogar in sechs Drucken; von den eigentlichen

1) Dies hatte schon der geniale Klein behauptet und nimmt neuerdings wieder John Ingram (*Christopher Marlowe and his Associates*, 1904, p. 175) an.

2) Im Februar 1601, unmittelbar vor dem Ausbruch ihrer Verschwörung, wandten sich einige Anhänger des Essex an eine Schauspielertruppe, um ein Stück *Richard II.* — anscheinend das Drama Shakespeares — öffentlich aufführen zu lassen: die Thronentsetzung eines unwürdigen Monarchen, dessen Platz ein besserer einnimmt, sollte eine Analogie zu ihren Bestrebungen bilden, um so mehr, als man Elisabeth mit Richard II. zu vergleichen liebte. Die Schauspieler, denen dies Ansinnen sehr ungelegen kam, gaben vor, das veraltete Stück werde nur schwach besucht sein, und rieten ab; erst durch eine Extragabe von 40 Schilling liessen sie sich bereit finden, es aufzuführen.

3) Oft verächtlich = „Dramenschmied“.

Tragödien war *Romeo und Julie* viermal, *Hamlet* fünf- und *König Lear* zweimal gedruckt worden. Aber gerade einige der grössten tragischen Meisterwerke des Dichters: *Othello, Macbeth* und die drei Römerdramen *Julius Caesar, Coriolan* und *Antonius und Kleopatra* mussten ungefähr zwanzig Jahre warten, bis sie zu dem lesenden Publikum gelangten. Sie erschienen, mit Ausnahme des *Othello,* der noch ein Jahr vorher eine Einzelausgabe erlebte, zuerst 1623 in der berühmten Folioausgabe der sämtlichen Dramen. Kein besseres Schicksal hatten einige der poesiereichsten Lustspiele und Schauspiele des Dichters, z. B. *Was ihr wollt, Wie es euch gefällt, Wintermärchen, Cymbelin* und *Sturm,* wie überhaupt, vom *Hamlet* abgesehen, nur für die Dramen der neunziger Iahre ein lebhafteres Interesse der Verleger und Leser vorhanden gewesen zu sein scheint. Eine litterarische Geltung hatte das Bühnendrama überhaupt nicht, ein Bühnenstück — und mochte es selbst von einem Shakespeare herrühren — durfte nicht erwarten, für eine künstlerische Leistung angesehen zu werden, mit der sich litterarischer Ruhm gewinnen liess. Gewiss, man hatte oft die Wirkung eines solchen im Theater erfahren — aber dafür glaubte man dem Schauspieler ebensoviel oder mehr Dank schuldig zu sein als dem Dichter. Wohl begegnen uns begeisterte Lobsprüche auf Shakespeare, aber sie gelten in der Regel nicht dem Bühnendichter, sondern dem Verfasser von *Venus und Adonis* und von *Lucretia* oder dem Dichter der *Sonette*[1]). Er wird nicht neben Marlowe, Kyd, Greene und Peele genannt, sondern neben Daniel, Drayton und Spenser, den angesehensten Kunstdichtern jener Tage. Die Frage, wer der grösste lebende Dichter sei, würde man in den neunziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts unbedenklich mit Spenser beantwortet haben.

Volkstümliches Drama und gelehrt-höfische Dichtung gehen nebeneinander her, und die Kreise, die diese pflegen, nehmen von jenem wenig Notiz. Das Ansehen und die Beliebtheit der Kunstdichtung erlitten dadurch keinen Abbruch, dass plötzlich ein Emporkömmling neben ihr erschien und sich rauschender populärer Erfolge erfreute. Noch weniger sah sie sich veranlasst, etwas von dessen Wesen anzunehmen. Unbeirrt von der Reform, die Marlowe durchgeführt hatte, verfolgt die Kunstdichtung

1) Die höhere Schätzung von Shakespeares erzählenden Dichtungen erhellt auch aus folgendem. In einer 1600 veröffentlichten Anthologie schöner Stellen aus englischen Dichtern (*Englands Parnassus*) werden 91 Proben aus Shakespeare gegeben. Davon liefern *Venus und Adonis* und *Lucretia* zusammen 63 und der vielfach lyrisch gehaltene *Romeo* 13. *Richard II.* ist mit 6, *Richard III.* mit 5, *Verlorene Liebesmüh* und der erste Teil von *Heinrich IV.* mit je 2 Proben vertreten.

ihre alte Bahn weiter. Und es scheint uns besonders bezeichnend, dass Marlowe und Shakespeare selber, wo sie in deren Formen dichten, ebenfalls im Banne der Tradition stehen[1]).

Die etwas mehr als zehn Jahre von 1590 bis zum Tode der Elisabeth, der Zeitraum, in dem Shakespeare die erste Reihe seiner dramatischen Meisterwerke: *Richard III, Heinrich IV., Romeo und Julie, Hamlet, Julius Cäsar,* den *Sommernachtstraum,* den *Kaufmann von Venedig, Was ihr wollt* und *Wie es euch gefällt* schuf, sahen auch die glänzendsten Triumphe der epischen nnd lyrischen Kunstdichtung Englands. Zwar war von den beiden bedeutendsten Vertretern dieser, Sir Philip Sidney und Edmund Spenser, jener ein paar Jahre zuvor gestorben, aber seine *Verteidigung*

1) Wohl verlassen die jüngeren, in don neunziger Jahren ihre Tätigkeit eröffnenden Dichter bisweilen den herkömmlichen Stoffkreis, indem sie namentlich Personen und Ereignisse aus der vaterländischen Geschichte behandeln. So schreibt Daniel eine epische Dichtung über die *Bürgerkriege zwischen den beiden Häusern York und Lancaster* und Drayton eine solche über den *Krieg der Barone* mit Eduard II., beides Gegenstände, die die zeitgenössischen Dramatiker, und zwar keine geringeren als Shakespeare und Marlowe, beschäftigt hatten, um von den kleineren Dichtungen Draytons und besonders seinen *Heroiden (England's Heroical Epistles)* abzusehen. Den unromantischen Charakter des Stoffes von Marlowes *Hero und Leander* und von Shakespeares *Venus und Adonis* und seiner *Lucretia* zeigt schon ihr Titel an. Die Natur dieser Stoffe brachte es nun auch mit sich, dass die Darstellung nicht mehr ganz dieselbe blieb.

In der Hauptsache ist jedoch noch — und zwar zum Teil unter dem Einfluss spätrömischer Muster — ein rhetorisch-deklamierender Stil vorherrschend. Marlowe übersetzte nämlich Ovids *Liebeselegien* und das erste Buch des Lucan, und Drayton verpflanzte die Heroide nach England. Diese, die lang ausgesponnene Darlegung der Sehnsucht nach dem oder der fernen Geliebten, die in reichlichem Masse die rethorischen Mittel der Steigerung, der Wiederholung und der Amplifikation anwendet, zeigt ihren stark rhetorischen Charakter auch damals: sie bewahrt ihn überhaupt noch in den letzten Ausläufern, wie in Popes berühmtem *Brief der Heloise an Abälard,* an den wieder Byrons *Gefangener von Chillon* so sehr erinnert.

Während hier das antike Vorbild klar zutage liegt, wirken sonst der Einfluss der Alten und des Petrarchismus und überhaupt der Kunstdichtung zusammen. Ganz erörternd und völlig von des Dichters sonstiger Weise abweichend sind die ausgeklügelten langen Reden, in denen Leander *like to a bold sharp sophister* Hero von ihrem Nonnengelübde abzubringen sucht, und dasselbe gilt auch von den ebenfalls um Liebe werbenden Worten der Venus zu Adonis, dessen Geduld durch ihren *treatise* über ein *over-handled theme* (V. 770ff) erschöpft ist. Ich erinnere ferner an die Anklage der Lucretia gegen die Gelegenheit und gegen die Zeit und an die *Klage der Liebenden,* falls diese überhaupt, was mir keineswegs ausgemacht scheint, Shakespeare zum Verfasser hat.

der Poesie, sein Sonettenzyklus *Astrophel and Stella* und sein pastoral-heroischen Roman *Aradcia* wurden erst jetzt gedruckt und erzielten einen ausserordentlichen Beifall. Von Spensers *Feenkönigin* waren die drei ersten Gesänge 1590 erschienen, um die Mitte der neunziger Jahre traten die in Irland gedichteten drei folgenden Gesänge und die schönsten seiner kleineren Dichtungen ans Licht. Von den jüngeren Dichtern hatten am meisten Anerkennung Daniel und Drayton mit ihren Sonnettenzyklen und ihren epischen Dichtungen gefunden. In diesen Werken, zu denen man noch ein halbes Dutzend Sonettenzyklen anderer Dichter und die Verserzählungen Marlowes und Skakespeares stellen darf, erblickten die Zeitgenossen vor allem die litterarischen Ruhmestitel jenes an grossen dichterischen Leistungen so ausserordentlich reichen Jahrzehnts[1]).

---

[1]) Hier seien die Erscheinungsjahre der wichtigeren unter den angeführten Werken verzeichnet.

Sidneys etwa fünfzehn Jahre früher geschriebene *Apologie for Poetrie* erschien zuerst 1595 und wurde vor Schluss des Jahrhunderts noch zweimal als *The Defence of Poesie,* zusammen mit der *Arcadia,* gedruckt. Diese erschien zuerst 1590 und brachte es ebenfalls auf drei Auflagen im alten Jahrhundert. Die oft gedruckte Sonettensammlung *Astrophel and Stella* erschien zuerst 1591.

Von Spensers *Faerie Queene* erschienen das vierte, fünfte und sechste Buch 1596; *Colin Clout's Come Home againe,* die Sonettensammlung *Amoretti* und das *Epithalamium* gehören noch dem Jahre 1595 an, das *Prothalamium* und die *Fowre Hymnes* dem Jahre 1596.

Daniel veröffentlichte 1592 seine Sonettensammlung *Delia* nachdem einzelne Sonette schon das Jahr vorher in einer Raubausgabe erschienen waren, zusammen mit der *Complaint of Rosamond.* 1595 erschienen *The First Fowre Books of the Civille Warres betweene the Two Houses of Lancaster and Yorke;* das fünfte Buch folgte 1599, das sechste 1602, das siebente und achte 1609.

Drayton schloss sich anfangs ziemlich nahe an Daniel an. Eine Sonettensammlung *Idea* (*Delia* war ein Anagramm von *l'Idea*) erschien 1593, seine grössere epische Dichtung 1596 unter dem Titel: *Mortemeriados: the Lamentable Civell Warres of Edward the Second and the Barrons;* die zweite wesentlich umgearbeitete Ausgabe von 1603 führte den seither üblichen kürzeren Titel *The Barons Wars.* — *England's Heroical Epistles* wurden oft gedruckt, 1597, 1598, 1599, 1600, 1602, 1603 u. ö.

Marlowes *Hero and Leander* wurde zuerst 1598 gedruckt, mit der Fortsetzung Chapmans 1600 u. ö.

Die erste Ausgabe von Shakespeares *Venus and Adonis* ist vom Jahre 1593; neue Auflagen folgten 1594, 1596, 1599, 1600, 1602, und 1636 lagen mindestens dreizehn vor. *The Rape of Lucrece* wurde zuerst 1594 veröffentlicht und 1598, 1600 und öfters neu aufgelegt: Shakespeares *Sonette* waren 1598 schon berühmt, wurden aber erst 1609 gedruckt, wie auch bei andern der angeführten Dichtungen oft ziemlich viel Zeit zwischen der Abfassung und der Drucklegung verfloss.

Ein Drama von litterarischem Wert konnten weite und einflussreiche Kreise sich noch immer nur in den Formen der Senecaschen Tragödie denken. Und gerade soweit sie an der Entwickelung der Kunstdichtung beteiligt waren, nahmen sie eine entschieden ablehnende Haltung gegen das volkstümliche Drama ein. Auch konnten sie ihm kein Verständnis, sondern nur Verachtung und Widerwillen entgegenbringen. Sie kultivierten ja verfeinerte Lebensformen und verfeinerte Gefühle und versuchten auch die Wirklichkeit einigermassen in Einklang mit dem zu bringen, was die Dichtung verkündete: der Petrarchismus spielte damals auch im Leben eine Rolle. Nun aber sah man im volkstümlichen Drama statt der zarten Gefühle, statt der hohen sittlichen Ideale, die man im Leben wie in der Dichtung wiederfinden wollte, das Walten blinder Triebe, das Toben wilder Leidenschaften, die auch allen Schmutz der Menschennatur an die Oberfläche werfen. Man hatte dem gegenüber eine ähnliche Empfindung, wie sie ein Zeitgenosse und Verehrer Racines haben müsste, wenn er in ein heutiges Theater versetzt würde und hier ein Drama eines modernen Naturalisten aufführen sähe, oder, um das Reich der Hypothese zu verlassen, wie sie die Bewunderer Racines im achzehnten Jahrhundert hatten, als sie zuerst die Bekanntschaft Shakespeares machten. Alles was die Kunstdichtung so sorgsam gepflegt hatte, glaubte man preisgegeben, und in doppelter Hinsicht, wegen der Rohheit seines Inhaltes wie wegen der Verletzung der Einheiten und alles Bühnendekorums, schien das Drama der Volksbühne den Verehrern der Kunstdichtung einen Rückfall in die Barbarei — der Ausdruck ist damals gebraucht worden — darzustellen.

Die Opposition gegen das volkstümliche Drama geht hauptsächlich von dem Kreise der Gräfin Pembroke, der Schwester von Philip Sidney, aus. Sidney hatte um das Jahr 1580 mit einigen Freunden, darunter auch Spenser, einen litterarischen Bund gebildet, in dem man antikisierende Tendenzen pflegte und sich vorübergehend sogar für die Einführung der antiken Versmasse begeisterte. Spenser ist über eine anfängliche theoretische Begeisterung nie hinausgegangen, auch stand das innerste Wesen seiner Dichtung diesen Bestrebungen durchaus entgegen. Mehr ernst war es Sidney mit der Sache, obwohl auch er später lauer wurde. In die grossenteils im Jahr 1580 geschriebene *Arcadia* legte er Gedichte in antiken Versmassen ein, und seine im folgenden Jahre geschriebene *Vertheidigung der Dichtkunst* nahm in allen das Drama betreffenden Fragen einen streng klassizistischen Standpunkt ein. Für das volkstümliche Drama, das bis dahin allerdings nur ganz rohe Produkte aufweisen konnte, hatte er nur Hohn und Spott. Namentlich sind ihm die häufigen Verletzungen

der Einheiten der Zeit und des Ortes anstössig, und diese verleiden ihm selbst die berühmte Nachahmung Senecas, den *Gorboduc* von Sackville und Norton. Während er nämlich diesem Stücke „prächtige Reden und wohltönende Wendungen, die sich zur Höhe von Senecas Stil emporheben," und ebenso eine „bedeutsame Moral, die es in der angenehmsten Weise lehre und so das wahre Ziel der Dichtkunst erreiche," nachrühmt, findet er es „sehr fehlerhaft in den Äusserlichkeiten," in der Behandlung von Ort und Zeit. „Denn während die Bühne immer nur einen Ort darstellen und das Äusserste der vorausgesetzten Zeit nach der Vorschrift des Aristoteles wie nach dem gesunden Menschenverstand nur ein Tag sein sollte, so werden hier in unkünstlerischer Weise sowohl viele Tage wie viele Orte angenommen"[1]).

Sidney hatte sein Urteil über das volkstümliche Drama nicht mehr berichtigen können — er starb ein Jahr vor dem Auftreten Marlowes. An seinem Standpunkte aber hielten auch nach seinem Tode noch seine Schwester und einzelne seiner Freunde fest. Diese scheinen sogar die Hoffnung gehegt zu haben, dass ein Drama im Geist der Alten sich neben dem volkstümlichen Drama werde behaupten und vielleicht sogar auf der Bühne Fuss fassen können. Nachbildungen Senecas in der Volkssprache waren ja gelegentlich von den Rechtsschulen in London unter dem Beifall einer gewählten Zuhörerschaft, die auch die Königin einschloss, aufgeführt worden, und solche in lateinischer Sprache dichtete und spielte man eifrig in Oxford und Cambridge. Für die Möglichkeit einer ausgedehnteren Wirkung schien überdies der Beifall eines Schülers von Seneca in Frankreich, Garniers, zu sprechen, an den man sich daher vor allem anschloss. Im Jahre 1590, drei Jahre nachdem die Volksbühne zuerst unter dem gewaltigen Kothurnschritt von Marlowes *Tamerlan* erdröhnt hatte, übersetzte die Gräfin Pembroke, Sidneys Schwester, den *Marcus Antonius* von Garnier; ein Schützling von ihr, der schon erwähnte Dichter Daniel, schrieb dazu ein Parallelstück *Kleopatra* und später einen *Philotas*. Ein weiteres Stück von Garnier, die *Cornelia* übertrug der bekannte Dramatiker Kyd und widmete es der Gräfin Sussex, einer Tante der Gräfin Pembroke[2]); er kündigte zugleich auch die Übersetzung eines dritten Stückes, der *Portia*, an, wurde aber an deren Ausführung durch den Tod verhindert.

---

1) Sir Philipp Sidney, *An Apologie for Poetrie*, ed. by Edward Arber. 1868, p. 63.

2) Diese Verwandtschaft gibt wenigstens an Alice Luce, *The Countess of Pembroke's Antonie. (Litterarhistorische Forschungen 3.)* 1897, p. 47. Nichts davon erwähnt Boas in seiner neuen Ausgabe der *Works of Thomas Kyd.* (Oxford 1901.)

Besonders aber sind als Verfasser antikisierender Dramen zwei Edelleute zu nennen, die im öffentlichen Leben eine Rolle spielten und diese Form des Dramas benutzten, um ihre Gedanken über Fragen des Staatslebens auszusprechen. Der eine gehört wieder dem Sidneyschen Kreise an: es ist der bekannte Freund und Biograph Sidneys, Sir Fulke Greville, später Lord Brooke; der andere ist Sir William Alexander, der Günstling von König Jakob I., der ihn später zum Grafen von Stirling erhob[1]). Dann darf aber auch Ben Jonson hier nicht vergessen werden, der, obwohl er seine Dramen für die Volksbühne schrieb, eine Annäherung an die Alten erstrebte.

Der Sieg des volkstümlichen Dramas über das klassizistische war wohl durch Marlowe entschieden worden, aber dieser Sieg war kein vollständiger, und das Senecasche Drama behauptete sich noch eine geraume Zeit neben ihm. Es ist weiter nicht auffallend, dass Lord Brooke, der zehn Jahre älter war als Marlowe und Shakespeare und überhaupt der älteren litterarischen Generation angehörte, an dem festhielt, was man in seiner Jugend und was namentlich sein vergötterter Freund Sidney für mustergültig im Drama erklärte. Mehr schon nimmt es wunder bei Daniel und bei Sir William Alexander, die gleichaltrig oder jünger als Shakespeare waren. Und vollends überrascht uns, dass die Originalwerke unserer Dichtergruppe mit Ausnahme der *Kleopatra,* d. h. Daniels *Philotas,* die Dramen von Alexander und die von Lord Brooke, alle geschrieben wurden oder zuerst ans Licht traten zu einer Zeit, wo Shakespeare den grösseren Teil seiner etwas über zwanzig Jahre umfassenden Laufbahn als Bühnendichter zurückgelegt hatte und eine Reihe erfolgreicher jüngerer Dramatiker sich zu ihm gesellt hatten[2]). Zwar sind diese

1) Ob Alexander in Verbindung mit dem um die Gräfin Pembroke versammelten litterarischen Kreis stand, vermag ich bei den mir zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln im Augenblick nicht festzustellen, halte es jedoch für wahrscheinlich. Er ist bekanntlich der Sir William Alexander, der eine Lücke im dritten Buche der *Arcadia* ergänzte. Auch trug ihm die Richtung seiner Dramen von einem Mitgliede jenes Kreises, Daniel, in der gereimten *Epistle* vor seinem *Philotas,* warme Lobsprüche ein. (Irving, *Hist. of Scotish Poetry* 1861, p. 522, Note 4, hat jene Anspielung auf einen dem Fürsten befreundeten Dichter, der die *deepe reports of sullen tragedies* verkünde, auf Alexander bezogen, wie ich Hugo Beumelburgs Schrift über diesen [Halle 1880, S. 45] entnehme.)

2) Lady Pembrokes *Antonie,* obwohl nach der Angabe der Verfasserin am 26. November 1590 abgeschlossen, erschien im Druck erst im Jahre 1592; Kyds *Cornelia* folgte zwei Jahre darauf.

Daniels *Cleopatra* wurde 1594, sein *Philotas* 1605 veröffentlicht; dieser war aber schon einige Jahre vorher entworfen worden.

Dramen nicht auf die Bühne gedrungen[1]), aber an Gunst bei dem lesenden Publikum hat es ihnen nicht gefehlt[2]). Und ging ihnen auch die Wirkung auf weitere Volkskreise ab, so trösten ihre Dichter und Gönner sich damit, dass das Drama der Volksbühne diese nur durch Mittel erziele, die ein geläuterter Geschmack verwerfen müsse. In einer seinem *Philotas* später angehängten Verteidigungsschrift über die Tendenz dieses Stückes klagt Daniel bitter über die „müssigen Erdichtungen“ und „plumpen Torheiten“, mittels deren „die Bühne unserer Tage die Unterhaltungen der Leute missbrauche“[3]).

Die Gegnerschaft dieser Kreise gegen die durch Marlowe und Shakespeare bewirkte Umgestaltung des englischen Dramas hat eine merkwürdige Ähnlichkeit mit der Haltung, die ein grösserer Dichter als Daniel zu der in Spanien von Lope de Vega herbeigeführten Umwälzung im Drama einnahm. Cervantes lobt mit sauersüsser Miene die neuen Erscheinungen, denen er Erfolg nicht absprechen kann und Verdienst nicht absprechen mag. In Begeisterung aber gerät er, wenn er der alten Werke im klassischen Stil gedenkt, die er im Grunde seines Herzens allein als vollwertig anerkennt[4]).

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

Von den Dramen Brookes muss es Einzelausgaben vor 1610 gegeben haben, obwohl heute nur noch eine Gesamtausgabe von 1633 vorliegt.

Sir W. Alexander veröffentlichte nach Beumelburg seinen *Darius* 1603, das nächste Jahr mit ihm zusammen seinen *Croesus* und selbständig seinen *Julius Caesar*. *The Alexandræan Tragedy* folgte 1605.

Die im Text nicht erwähnte *Vertuous Octavia* von Brandon, die ich wie Brookes Werke nur aus zweiter Hand kenne, gehört noch dem 16. Jahrhundert (1598) an. —

Shakespeares Tätigkeit als Bühnendichter reicht etwa von 1590—1612.

1) Allerdings hat Daniels *Philotas*, wie auch schon die *Apology* am Schluss verrät, dieses Schicksal nicht geteilt. Mr. Charles William Wallace, der bei seinen Nachforschungen über die englischen Kindertruppen um 1600 zwei interessante Shakespearedokumente entdeckte, hat weiter noch einen Brief Daniels an den Earl of Devonshire, vermutlich aus dem Jahre 1604, aufgefunden, in dem von einer Aufführung des *Philotas* die Rede ist. Das Nähere hierüber werden wir seinerzeit aus der Arbeit von Mr. Wallace erfahren.

2) Es genügt dafür folgendes anzuführen: Alexanders *Darius* wurde bis 1616, dem Todesjahr Shakespeares, viermal, seine andern drei Dramen dreimal gedruckt, Daniels *Cleopatra* erlebte von 1594—1611 elf Ausgaben, sein *Philotas* von 1605—1611 immerhin fünf.

3) Samuel Daniel, *Complete Works* ed. Al. B. Grosart, 1885, III, 179.

4) *Don Quijote,* 1. Teil, Kapitel 48.



Sigurd in Ibsens Nordischer Heerfahrt.

Von

Robert Petsch.

Der pointierte Abschluss, womit Ibsen Hjördis' totbringendes Liebeswerben um Sigurd tragisch-ironisch krönt, hat von jeher Aufsehen und Befremden erregt, und in dem Bekenntnis des jugendlichen Recken zum Christentum hat man etwas Plötzliches, Unvorbereitetes, Zufälliges sehen wollen. „Der Schlusseffekt", meint Emil Reich *(Henrik Ibsens Dramen,* 3. Auflage, 1900, S. 37), „wirkt mit schlagender Kraft, aber nicht bloss Hjördis, auch der Zuschauer wird da überrascht; es entspricht der dramatischen Wahrheit nicht recht, dass wir von diesem entscheidenden Schritte des Helden, durch den sein Tun erst ins hellste Licht rückt, bis ans Ende nicht einmal eine Ahnung haben, ja es widerspricht auch der dramatischen Wahrscheinlichkeit, dass Sigurd seinem Blutbruder, Dagny ihrem Vater von der Bekehrung zu dem „weissen Gott" mit keinem Worte Kunde geben. Der Dramatiker Ibsen fehlt manchmal gegen diejenige Wahrhaftigkeit, welche der Dichter seinem Publikum schuldet". Die letztere apodiktische Beschuldigung hätte durch weitere Beispiele besser belegt und in das Stadium der Diskussionsfähigkeit gerückt werden sollen; was die unmittelbar vorhergehende anlangt, so hoffen wir im Verlauf dieser Zeilen nachzuweisen, dass sich ja Sigurd seinem innersten Wesen nach seiner Umgebung offen genug darstellt, sodass die „Bekehrung", die blosse Ausdrucksform einer innerlich tiefer begründeten Umwandlung, unter dem wortkargen, allen Äusserlichkeiten abholden Geschlecht keiner eigenen Erklärung bedürfte.

Ausführlicher und mit besseren Gründen ficht R. Woerner[1]) die innere Einheit und Geschlossenheit des Dramas an. „Sigurd, der in den ersten zwei Akten noch dem idealen Recken der nordischen Sage, dem Siegfried

1) G. Ibsen. I. 1900. S. 82 ff.

des Nibelungenliedes ähnlich, entpuppt sich, unvermutete Masken abwerfend, mehr und mehr als ein Anderer, eine neue überraschende Erscheinung in diesem Kreise". Auf Grund einer eingehenden Analyse der gesamten Handlung schliesst er dann: „Frühzeitig wird der Schlüssel zum Charakter der Hjördis geboten, seltsam spät Sigurds geheimes Herz geöffnet. Und während wir fast vom Anfang an ihre wahren Gefühle durch die Hülle von Hass und Rache ahnend erschauen, ist uns das Geständnis seiner Liebe so überraschend wie Hjördis selbst . . . richtig ist, dass Ibsen den Charakter einheitlicher hätte bilden müssen und können"[1]). Woerner macht einzelne Vorschläge und zeiht den Dichter in Anlehnung an Lessing (*Hamburgische Dramaturgie,* Stück 48), einer unzweckmässigen Überraschung des Zuschauers, da „Sigurds Denken und Tun zu dem der heidnischen Männer des Dramas nirgends in auffallendem Gegensatz stehe"[2]). Er gönnt dem Dichter nur den notdürftigen Schutz der Quellenbeziehung: „In den isländischen Sagas zählen wir eine ganze Reihe von Christen, an deren heidnischer Denk- und Lebensart die Taufe nichts geändert hat", fügt aber sofort, von seinem Standpunkt aus mit vollem Recht hinzu: „Es kann nicht vorausgesetzt werden, dass sich der Zuschauer, in den Sagas belesen, Sigurds so spät angekündigtes Christentum zurückdenkend und vergleichend zurecht lege".

Zwei Punkte also werden als nicht genügend motiviert in Sigurds späterer Erscheinung herausgehoben: seine alte und nie ganz erloschene Liebe zu Hjördis und seine Beziehungen zum Christentum. Die Schwere des Vorwurfs verlangt immer wieder eine Prüfung auf Grund erneuter Durchdenkung des Dramas und möglichst unmittelbarer Anschauung seiner Figuren, schliesslich auch eine genauere Präzisierung der Einwände: hat der Dichter selbst nicht genügende Klarheit über die innere Beschaffenheit und die Entwickelungsmöglichkeiten seiner Helden besessen und infolgedessen unklar gearbeitet? — das wäre bei der methodischen Vorbereitung wenigstens des späteren Ibsen, die wohl auf seine jugendlichen Gepflogenheiten zurückschliessen lässt, durchaus nicht anzunehmen; oder ist es ihm nur nicht gelungen, das innerlich klar Erfasste in eine Form zu giessen, die eine möglichst vollständige und eindeutige Auffassung und Wiederholung seiner Erlebnisse seitens des Geniessenden ermöglichte? Ich habe die Bühnenprobe mit dem Werke anzustellen keine Gelegenheit gehabt, jedoch schon beim aufmerksamen Lesen den Eindruck

1) A. a. O. S. 95.
2) A. a. O. S. 99.

der inneren Einheit gewonnen und versuche, diesen Eindruck zu begründen.

Alle konkreten Auffassungen des Einzelcharakters in seinen Voraussetzungen und in seiner Entwicklung ist doch wohl von der Stimmung abhängig, unter deren Eindruck der Dichter selber steht; er sieht den Menschen nicht allein sondern unter bestimmten äusseren Verhältnissen, mit denen er zu ringen hat, und ist von vornherein über den Ausgang dieses Ringens und über die seelischen Grundbedingungen, von denen der Ausgang abhängig werden soll, entschieden, womit zugleich bei einem so stark ethisch gerichteten Dichter wie Ibsen, Neigung oder Abneigung bis zu einem gewissen Grade gegeben sind. Über diese Grundkonzeption heisst es zunächst klar werden. Man ist gewöhnt, die *Nordische Heerfahrt* mit *Hedda Gabler* zusammenstellen; besonders für die Nebenfiguren, die „zwischen" den beiden starken Naturen stehen, für Gunnar und Dagny, passt der Hinweis auf Tesman und Thea m. E. ausgezeichnet; was Hedda Gabler anlangt, so ist sie mit einer Fülle kleiner Züge ausgezeichnet, die nicht bloss ein unendlich reicheres, in mannigfacheren Farben schillerndes Bild dieser modernen Frau ergeben, als die strenge und harte Zeichnung des Reckenweibes, sondern auch manchen Beobachtern eine gewisse gehässige Voreingenommenheit des Dichters gegen seine jüngere Heldin zu verraten schienen. Sicherlich hat sich der reifende Dichter je länger, je mehr innerlich von seinen Gestalten gelöst, kommt er immer weniger in ihren Äusserungen selbst zum Wort, betrachtet er sie in steigendem Masse mit dem Auge des kühlen, fast wissenchaftlich objektiven, höchstens überpersönlich-ethisch interessierten Beobachters, und sein tiefes Misstrauen gegen die sittlichen Zustände der empirischen „Gesellschaft" beeinträchtigt gelegentlich die individuell psychologische Erfassung und Durchblidung seiner Figuren; hat man seine Heldengestalten mit Recht gefallene Könige genannt, so tritt in den späteren Werken des Dichters das Königtum immer mehr in den Hintergrund, während der Fall immer schärfer betont, immer grausenerregender ausgemalt wird. Vor allem wird eine Gruppe seiner früheren Helden, deren Hauptrepräsentant Brand sein dürfte, immer seltener, und selbst Rosmer hat wenig mehr von der frischen Kraft und Zuversicht älterer Gestalten des Dichters an sich. Diese Adelsmenschen, in deren Reihen unser Sigurd gehört, sind von Hause urkräftige und vollsaftige Naturen, die in dem Kampf zwischen Sinnlichkeit und Geistigkeit den rechten Weg sehr wohl zu finden, jede unreine Begierde, auch wo sie sie überfällt, zu überwinden wissen, die aber an einer anderen, für Ibsen ganz besonders bedeutsamen Antinomie des menschlichen Gefühls-

lebens zu Grunde gehen: an dem Widerstreit ihrer individualistischen und ihrer altruistischen Natur. Die Bewährung der letzteren ist im Sinne der alltäglichen Moral des Durchschnittsmenschen nicht bloss verzeihlich und statthaft, sondern höchst liebenswürdig und sympathisch: „Freundschaft, Liebe, Brüderschaft" ist nicht bloss das Losungswort jugendlicher Strudelköpfe. Gerade sie aber können dem reinen, für höhere Zwecke aufgesparten Individuum verderblich werden. Dass „Freunde ein kostspieliger Luxus"[1]) sind für den, der sich von einer höheren Bestimmung getragen weiss, hat Schiller bereits im *Don Carlos* angedeutet, Goethe im *Mahomet* breiter ausführen wollen, und auch sonst klingt in seinen Dramen, wie im *Egmont*, das Motiv gelegentlich an. In jenen älteren Dichtungen aber ist doch der Einfluss der Umgebung auf den Helden von sittlich minderwertiger Art im Sinne der konventionellen „christlichen Moral"; es handelt sich eigentlich nicht um eine, auch ohne ausdrückliche Aussprache deutlich verständliche Forderung des „robusten Gewissens", das Ibsen für seine starken Naturen in Anspruch nimmt. Anders erscheint das Problem schon in Richard Wagners *Rienzi*[2]) aufgefasst, wo der Held letzten Endes daran zu Grunde geht, dass er aus Scheu vor Blutvergiessen und aus zarter Rücksicht auf das bürgerliche Lebensglück seiner Schwester den adligen, meineidigen Empörern ihren Anschlag auf seine Person und damit auf die Majestät des Staates verzeiht, wodurch neue, schwere Kämpfe notwendig und die Massen dem Führer mit dem guten Herzen, aber dem schlechten politischen Blicke entfremdet werden. Gerade nachdem Rienzi im ersten Augenblick heftig gegen die Verbrecher aufgefahren ist, bedeutet sein nachheriger Verzicht auf ihre Bestrafung eine falsche Entsagung, eine Umgehung höherer Pflichten gegen die eigene, von starken und gesunden Idealen getragene Persönlichkeit, zu Gunsten ausserpersönlicher oder doch mehr mit der empirischen Erscheinung seiner Individualität verknüpfter Regungen, wie sie freilich durch eine Ethik geschützt erscheinen, die Wagner wohl auch für die spezifisch christliche hielt.

Nun sieht ja auch Ibsen, wie *Kaiser und Galiläer* zeigt, im Kreuz das rechte Symbol des Christentums in seinem innersten Kern, abgerechnet alle geschichtlichen Erscheinungsformen. Entsagung, Aufopferung ist das

---

1) Brief an Brandes vom 6. März 1870. Sämmtliche Werke in deutscher Sprache (Berlin, Fischer) Bd. 10. S. 134.

2) Vgl. jetzt meinen Aufsatz: *Das tragische Problem im Rienzi* (*Ztschr. f. Philosoph. und phil. Kritik*, Bd. 128, S. 44 ff.)



Beste, was es lehrt, und für Ibsens eigene Ethik hat die Idee des „Opfers“, die Bedeutung eines Zentralbegriffes; so sollen sich ja auch im „dritten Reiche“ Kreuzes- und Paradiesesbaum mit einander verschlingen; nicht das Christentum an sich ist faul, nicht das Opfer an sich verwerflich, es kommt nur darauf an, was geopfert werden soll und darf. Und der Dichter, der in der Freundschaft einen so kostspieligen Luxus sieht, legt die Wurzel der Tragik in unserem Drama selbst mit den Worten der Hjördis bloss: „Ein Unrecht hast du damals begangen! Alle guten Gaben kann der Mann seinem treu erprobten Freunde geben — — alles, nur nicht das Weib, das er liebt! Denn tut er das, so zerreist er das heimliche Gespinnst der Nornen und zwei Leben sind verspielt“. Auch im dritten Reiche wird es Opfer geben, aber nimmermehr das Opfer der sittlichen Persönlichkeit. Sigurd aber hat gerade Ehre und Besitz behalten; er ist freilich bereit, für Gunnar aufs Neue seine Habe zu opfern, hat aber seine Persönlichkeit hingegeben, die Treue gegen die eigene Bestimmung gebrochen.

Zu dieser Änderung hat ihn natürlich nicht das Christentum gebracht, weder in der reinsten Gestalt, noch in seinen, in den nordischen Sagen so stark wie in der Gegenwart zu Tage tretenden Kompromissformen mit den herrschenden Anschauungen der kompakten Majorität; aber geradezu auf Grund seiner ersten Entgleisung verfiel Sigurd schliesslich dem Christentum, nicht dem reinen, absolut asketischen, sondern dem Modechristentum, das die eingerissene Neigung zum Kompromittieren, die doch unter den Reckengestalten der Vorzeit immerhin als etwas Regelwidriges betrachtet wurde, zum religiösen Prinzip erhob. Dies Christentum ist Sigurd allmählich in Fleisch und Blut übergegangen und hat ihn die Welt und seine eigene Rolle mit anderen Augen anschauen gelehrt. Er fühlt nun im Verzicht eine gewisse Seligkeit, und wenn man mit Recht hervorhebt, dass von einer früheren Neigung zu Hjördis anfangs so gar nichts zu spüren sei, so entspricht das durchaus der Absicht des Dichters; Sigurd hat diese Liebe begraben und glaubt, sie endgültig überwunden zu haben; seine Hinneigung zu Dagny hält denn auch vor, „bis die Toten erwachen“, bis er wieder neben Hjördis steht. Er nahm Dagny zum Weibe, weil er geschworen hatte, nicht ohne Weib heimzukehren — ebenfalls ein Verrat an einer Persönlichkeit, eine Convenienzehe, auf Grund der Reckenmoral geschlossen; er „lernte sie schätzen“, wie man etwas lernt, das von aussen an den Menschen herangebracht wird[1]); in ihrem Arm sehnte er sich nach Hjördis[2]). Dennoch ist kein Zweifel, dass in seinem

1) Werke Bd. III, S. 60.
2) a. a. O. 62.

Fühlen kein eigentlicher Widerwille gegen Dagny Platz hatte. Ist doch an ihrer Seite aus dem wilden Recken ein fast romantisch-rührseliger Held geworden, der Dagny versprach, „Land zu kaufen und einen Hof zu bauen und nie mehr in den Krieg zu ziehen". Wann er bei König Aedhelstan den „weissen Gott" kennen und erkennen gelernt hat, bleibt uns ziemlich gleichgültig; im üblichen Sinne Christ war er jedenfalls schon früher geworden, sein Glaube an sich selbst, sein Drang zur Verwirklichung der eigenen Persönlichkeit war gebrochen, ehe er die Taufe empfing, und damit ist er Hjördis ewig verloren; die Art des Christentums, die ihn von der einzigen Geliebten scheidet, betätigt er durch das ganze Drama, auch wo er seine Kraft und Kühnheit bewährt; dass er sich gegen die Herabsetzung seines eigenen Wertes durch Hjördis zu Gunsten des Freundes nicht verwahrt, ist im Sinne der alten Reckenmoral einfach unmöglich; man kennt oder schätzt die Bescheidenheit in diesen Kreisen nicht, und einem unbefangenen Zuschauer, der die ersten Szenen voll auf sich wirken liess, kann dieser Zwiespalt so wenig entgehen, wie in Hebbels Nibelungendrama der Gegensatz des jungen Recken, der auf Keuschheit hält, seinem Weibe die Antwort nicht weigert und sie auch nicht belügen mag, zu der ehernen Moral eines Hagen[1]). Dass Sigurd diesen Zwiespalt beim Anblick der Hjördis doch wieder stark empfindet, ist so wahr, als sein späteres Bekenntnis: „Glaubst du, das Leben, das meiner wartet, sei heiter? Tag für Tag um Dagny zu sein und eine Liebe zu heucheln, die mir das Herz beklemmt? Und doch muss es sein"[2]); erst jetzt, nach dem Wiedersehen und der Aufklärung mit Hjördis, wird seine Entsagung ihm wahres Herzeleid bringen; aber zum Recken, zum rücksichtslosen Verfechter einer „robusten Moral" der freien Persönlichkeit ist er endgültig verdorben, und Dagny darf von diesen Auseinandersetzungen durch ihn nichts erfahren. Wie so oft bei Ibsen, bedeutet die Handlung des Dramas auch hier eigentlich bloss eine Katastrophe, einen sicheren Zusammenbruch auf Grund der zuvor vielleicht geahnten, nun aber, da es zur Heilung zu spät, der angenommene Charakter zur Natur geworden ist, erst in seiner ganzen Entsetzlichkeit einleuchtenden Verkümmerung des inneren Wesens. Hier führt die Entsagung schliesslich zum Wegwerfen des eigenen Selbst.

Eine gewisse Unsicherheit Sigurds ist übrigens doch wohl von Anfang an nicht zu übersehen. Wie gebannt von der plötzlichen Erscheinung der Hjördis, findet er gegen ihre rohe Vernachlässigung seiner Gattin und

1) Vgl. meine Analyse der *Nibelungen* in Behaghels *Litteraturblatt* 24, 235 ff.
2) Werke Bd. III, S. 72.

seines Freundes in den Eingangsszenen kein Wort der Abwehr, sucht aber mit einer kurzen Bemerkung[1]) die eigene Reckenwürde vor ihr zu wahren und beginnt sofort jenes auch späterhin mit vieler Kunst durchgeführte Spiel mit Worten, das ohne unmittelbare Wiederholung seiner ersten Lüge die Aufklärung des Tatbestandes verschleiern soll. Wohl wirkt hier ein Gefühl der Freundschaft für Gunnar mit, aber dies hindert ihn doch schliesslich nicht, den alten Waffengefährten zum Zweikampf herauszufordern; es liegt noch mehr in dieser steten Verteidigungsbereitschaft: ein Gefühl der Unsicherheit gegenüber Hjördis, ein dumpfes Bewusstsein von dem ungeheuerlichen Betrug, den er an ihr verübt. Daher graut es ihm vor einer Auseinandersetzung. Angesichts ihrer Einladung zum Mahle erscheint Sigurd als der Warner, wie Hagen im Nibelungenliede bei der Ladung Krimhilds; aber wie anders ist hier die Motivierung! An wirkliche Besorgnis vor Kampf und Streit wird bei einer ungebrochenen Reckennatur niemand denken, auch steht Sigurd zu keinem der Beteiligten im Verhältnis des Dienstmannes. Ihm bangt vor der Aufdeckung der Karten, vor der notwendigen Abrechnung, nach der doch anderseits wieder sein innerstes Wesen hinstrebt, weil er dies Leben in steter Gewissensnot nicht weiterführen kann; so gibt er denn sein Geheimnis preis, aber nicht Hjördis, sondern Dagny, es drängt ihn, sich zu jemand auszusprechen, es drängt ihn, Dagny wider das innerste Streben seiner Natur noch stärker an sich zu fesseln, als bisher und so lässt er sich die Bewunderung der Frau gern gefallen: „Hjördis, das stolze und herrliche Weib konntest du gewinnen und kürtest mich!“[2]) Wovor er zurückbebt, ist weniger Zank und Streit, als die Offenbarung einer Liebe, gegen die er sich nun, angesichts der Hjördis doch nicht mehr sicher gewappnet fühlt und die er notwendig als verbrecherisch ansehen muss. So wird der Ring, den Sigurd einst von Hjördis empfing, zum Symbol, wenn auch in ganz anderem Sinne, als der „Ring des Nibelungen“ in der deutschen Dichtung. Seine Hingabe an Dagny bedeutete Sigurds Verzicht auf das herrliche Weib, seinen festen Willen, die Gefühle, die ihn mit jener verbanden, auf die eigene Ehefrau zu übertragen; seine jetzige Bitte, den Ring ins Meer zu werfen, bedeutet den Versuch einer gewaltsamen Losreissung von alten Banden — und schliesslich willigt er doch darin ein, dass er bewahrt, aber „vor Aller Augen verborgen“ bleibe. So viel zur Beantwortung der von Woerner[3]) aufgeworfenen Frage, warum „Sigurd den Armring der

1) a. a. O. S. 36.
2) a. a. O. S. 29.
3) a. a. O. S. 95.

Geliebten seinem ungeliebten Weibe zu tragen gegeben habe"; damit wird freilich ein anderes Bedenken nicht behoben; warum Hjördis bis auf diesen Tag Gunnar nach dem Ringe nicht gefragt habe; aber gerade vorwiegend symbolische Elemente sind eben mit dem tatsächlichen Nexus des Dramas schwer zu verbinden. Ein Arbeiten mit unbewusser Selbsttäuschung, wie es Woerner[1]) vermutet, wonach „Sigurd einst Dagny ihres lieblichen Jugendreizes wegen gewählt hatte und nun erst für Hjördis entbrannte" usw., halte ich für unmöglich in einem Ibsen'schen Drama, wo dem Helden im entscheidenden Augenblicke doch die freie Entscheidung bis zu einem hohen Grade gewahrt bleibt und wo das sinnliche Element eine so niedere Rolle spielt.

So kann ich auch nicht der Meinung beipflichten, dass uns der Dichter in einer den ästhetischen Genuss störenden Weise „überrascht" habe; das wörtliche Bekenntnis zum Christentum ist doch nur der freilich pointierte Ausdruck des für den Helden selbst überraschend plötzlich erfolgenden, für den Zuschauer aber von vornherein mit genügender Deutlichkeit bezeichneten Wechsels der Grundtendenzen seines Willens, für die allmählich erfolgte, nun aber erst in ihrer Unentrinnbarkeit sich offenbarende Wandlung seines Charakters. Nicht um ein dogmatisches, sondern um ein ethisches, freilich in dogmatischer Form ausgesprochenes Prinzip handelt es sich hier. Es ist gar nicht nötig, dass „sich der Zuschauer, in den Sagas belesen, Sigurds so spät angekündigtes Christentum rückdenkend und vergleichend zurechtlege", mit welchen Worten Woerner[2]) den erforderlichen Vorgang ganz absichtlich in ein intellektuelles, also nicht rein künstlerisches Gebiet zu verlegen scheint. Gewiss sind, wie bei Ibsen immer, die betreffenden Äusserungen den vorhergehenden Szenen, aus denen auf ein lebensfremdes Entsagen geschlossen werden kann, zunächst durch die äussere Handlung selbst motiviert und für sie bedeutsam; das hindert aber nicht, dass wir sie gleichzeitig als etwas, der gefühlsmässig erfassten Reckennatur Sigurds Widersprechendes empfinden, eine Abweichung von der eingeborenen Art vorausahnen, die später in dem Bekenntnis „Ich bin Christ" gleichsam ihre logische Besiegelung und Bestätigung erhält.

1) a. a. O. S. 96.
2) a. a. O. S. 101.

Hölderlins Nachtgesänge.

I. Patmos.

Von

Dr. J. Eberz.

Es war vielleicht weniger die dunkle Tiefe der Gedanken als das Vorurteil von einer notwendig vorauszusetzenden Zerrüttung der produktiven Geisteskräfte Hölderlins auf der einen und der Zustand des Textes auf der anderen Seite, welche bisher eine ernste Betrachtung der „Nachtgesänge" teils lähmten, teils von vornherein von ihr abschreckten. Dem geduldigen und hingegebenen Leser aber, der sich nicht entmutigen lässt, weil er nicht glauben mag, dass neben einem in wunderbarer Reinheit krystallisierten Tiefsinn der unmöglichste Unsinn stehen könne, löst sich das Rätsel zu seiner Überraschung auf die einfachste Weise. Er entdeckt nämlich, dass Hölderlin in diesen Gedichten eine so nachlässige und abstruse Interpunktion anwendet, dass es scheint, als habe er mit ihrer Hilfe mitunter den Gedanken bis zur Unkenntlichkeit verwischen wollen, weshalb für das Verständnis des Sinnes fast das Beste ist, sie überhaupt als nicht vorhanden zu betrachten; dass ferner durch die sich von selbst aufdrängende Korrektur einiger Schreibfehler plötzlich ganze Stellen im Zusammenhang begreiflich werden. Wohl behalten diese Gedichte die der Behandlung ihrer Probleme inhaerierende Dunkelheit, die durch eine fast bis zum Zerspringen gedrungene, von der Fülle der Gesichte getrieben sich überstürzende, zuweilen wie aus heiliger Scheu Mysterien preiszugeben geheimnisvoll andeutende Sprache noch oft genug gesteigert wird: aber der sich nach klarer Disposition gliedernde Zusammenhang der Gedanken eines jeden der sechs Gedichte widerlegt im einzelnen und im ganzen die landläufige Auffassung, welche zwischen überwucherndem unfruchtbarem Dorngestrüpp höchstens einige Blumen seltener Art zu entdecken vermochte, ohne ihr Dasein aus so befrem-

dender Umgebung begreifen zu können. Das Verdienst der Litzmannschen Ausgabe, welche die Grundlage unserer Betrachtung bildet, besteht, was diese Gesänge angeht, in dem genauen Abdruck der besten Handschriften in der besten Form und sie wird deshalb ihre dokumentarische Bedeutung behalten; eine neue Ausgabe müsste dem Leser dieser Gedichte die quälende Zeitvergeudung des Rätselratens ersparen, indem sie jene verwirrende Hölderlinsche Interpunktion, die allerdings nicht ohne alles psychologische Interesse ist, durch eine den Bedürfnissen der Logik ent sprechendere ersetzt — wie es an manchen Stellen wenigstens für die ersten fünf Gesänge schon durch die bei Diederichs erschienene von Paul Ernst besorgte neueste Ausgabe der Gedichte Hölderlins geschehen ist — und zugleich die Schreibfehler beseitigt, die Rechtfertigung einer kritischen Note überlassend. Der Lebende hat Recht, und Schopenhauers Fluch auf jeden, der einen Buchstaben oder auch nur ein Interpunktionszeichen in seinen Werken ändert, ist glücklicherweise nicht von Hölderlin gesprochen.

Wer Hölderlins *Brot und Wein* versteht, begreift, warum der Dichter diese Gesänge in einem Briefe an Wilmanns „Nachtgesänge" genannt hat. Aus dem Diener Apollons ist ein Diener des erlösenden Dionysos, aus dem Priester des Sonnenlichtes ein Priester der Nacht geworden. Es ist aber für ihn, wie für alle pantheistischen Mystiker, die Nacht jener Zustand unbedingter Freiheit, in dem sich der Geist findet wenn er, in der empirischen Welt sein eigenes gesetzmässiges Produkt erkennend und von diesem seinem transitorischen Traumdasein sich abwendend, in seiner ewigen schöpferischen Totalität ruht: nun hat Heinrich von Ofterdingen das Sonnenreich zerstört, und nicht mehr durch das aufdringliche, alles Geheimnis überschreiende Tageslicht des sie verendlichenden empirischen Bewusstseins gestört, ist die Seele in die abgründige Finsternis ihrer wahren Natur zurückgekehrt; es ist das jene Nacht, der Novalis seine Hymnen gesungen hat und deren hohes Lied im zweiten Akt des *Tristan* geschrieben ist. In dieser „Nacht" des Geistes, in deren geheimnisvollem Schosse alles Grosse gewachsen ist, hat also auch Hölderlin diese „Nachtgesänge" gesungen: denn in jenem Zustande, wo der Geist sich lustvoll stets von neuem in sich selbst wirft, ohne auf einen Boden zu stossen, schöpft schon der gewöhnliche Dionysosdiener Milch und Honig aus den Strömen, der begnadete aber wird zum Dichter und schaut apriorisch in Bildern das Wesen und die Bestimmung der Welt, die eine ewige Wahrheit, die der Tag nie ahnt. Die Griechen nannten die in solcher, von Platon als *μανία* beschriebenen, Ekstase ent-

standenen Poesien Dithyramben, eine Bezeichnung, die, neben jener ihnen von Hölderlin selbst gegebenen, das Wesen der in Rede stehenden Gesänge am besten ausspricht: der Diener des Apollon begann mit dem Zyklus der durch Metrum und Reim gebundenen Hymnen, mit dem Zyklus der entfesselten Dithyramben schliesst der Diener des Dionysos sein Werk.

Jeder fühlt an diesen Gesängen etwas Fremdes, etwas aus einer anderen Welt; der Dichter selbst weiss sich von einer höheren Gewalt besessen, als deren Bote er kommt, in deren Namen er Gehör fordert. Zwar war sein ganzes Leben der Verkündigung des Reiches Gottes gewidmet und die Entwickelung seines moralischen Lebens und seines Schaffens ist nichts als die Klärung dieser Idee: aber erst in diesem Zyklus erreicht seine Bestimmung, Prophet des Reiches zu sein, ihren vollendeten Ausdruck. Wenn man die wenigen Monate bedenkt, in denen diese sechs Dithyramben geschaffen wurden, so hat man den Eindruck, als habe eine des nahen Endes gewisse Hellsichtigkeit ihn getrieben, vor Sonnenuntergang noch die letzte Höhe seines Daseins mit dem fliegenden Athem der Jamben und Anapäste zu ersteigen; und „wie die Schwäne, welche, wenn sie merken, dass sie sterben sollen, wie sie schon immer sonst gesungen haben, dann am meisten und vorzüglich singen, weil sie sich freuen, dass sie zu dem Gotte gehen sollen, dessen Diener sie sind“, so sind auch diese Dithyramben das Bedeutendste, das der Dichter überhaupt sagen konnte. In solcher vollkommenen Offenbarung seines geheimsten Wollens und seiner Bedeutung für die Welt kurz vor Anbruch der Finsternis haben Hölderlins Dithyramben eine bemerkenswerte Verwandtschaft mit den Dionysos-Dithyramben Nietzsches, die dieser wenigstens zum Teil im Sommer 1888, einige Monate vor der Katastrophe, zu Sils Maria verfasst, alle in der vorliegenden Gesamtredaktion vereinigt hat, und deren handschriftlicher, von ihrem Herausgeber beschriebener, Zustand übrigens mit dem der Hölderlinschen Gesänge Ähnlichkeit zu haben scheint. Die beiden Dithyrambenzyklen gleichen einander aber auch in ihrer dämonischen Innerlichkeit und Versunkenheit in die letzte Tiefe. Dieser Prophet sieht keine fremde lauschende Menge um sich, zu der er spricht: es sind Monologe eines völlig Einsamen über das, was einmal kommen muss, ein Bekenntnis, in dem ein Visionär die Gesichte von einer höheren Menschheit und seiner Sendung als des Vorläufers in fast schamhaft geheimnisvoller Sprache sich selbst zusingt.

Wenn wir von einem Zyklus von Dithyramben sprachen, so dachten wir dabei nicht daran, dass diese Gedichte chronologisch, formell und

ihrem allgemeinen Charakter nach eine offenbare Einheit bilden: sondern wir nannten sie so in dem viel engeren Sinne, dass in ihnen eine einzige Idee zu der in ihr liegenden stufenmässigen Entwickelung gelangt, welchen Plan der Komposition der Herausgeber durch die entsprechende Ordnung in der Aufeinanderfolge dieser Gesänge hervortreten lassen muss, wie es bereits von Ernst, aber ohne Angabe der Gründe, geschehen ist. In drei grossen Sätzen, von denen jeder sein kürzeres einleitendes Präludium besitzt, entfaltet sich jene Idee. Der erste Satz, *Der Rhein*, singt mit seinem Präludium *Andenken* vom Schicksal des Propheten; in *Germanien*, dem zweiten durch *Die Wanderung* eingeleiteten Satze, wendet sich der Prophet mit seiner ersten Botschaft an das auserwählte Land; *Patmos* endlich, der dritte Satz, dem *Der Einzige* vorausgeht, enthält die eigentliche Offenbarung des Gesandten. Wie der träumerische Abschluss eines alten Lebens vor Beginn eines neuen, wie ein Sammeln von Kräften in stillem Ausruhen und süsser Erinnerung vor Übernahme der grossen Aufgabe, Verkündiger des ewigen Reiches zu sein, der er sich in den folgenden Gesängen unterziehen wird, erscheint das *Andenken*, mit einer sehr bezeichnenden dionysischen Unterströmung, fast ebenso sehr als die Ouvertüre zum ganzen Zyklus wie Präludium zum ersten Satz. In diesem aber geht der Sänger von den sanften schmelzenden Tönen zu einem nun ununterbrochen in immer grösserer Erregung wachsenden crescendo über: sein Los, wie das aller Heroen, die nichts mit den titanischen Gewaltmenschen gemein haben, findet sein Symbol im Schicksal des Rheins, in dem über seine Bestimmung noch unklaren Beginn, in seiner mit der Zeit errungenen Synthese des Göttlichen und Menschlichen im Dasein, in seinem Ende im weiten Ozean. Gefasst in sein Geschick, das er so begriffen hat, richtet er die Worte seiner Verkündigung im nächsten Präludium an seine Heimat Suevia, aber der Blick schweift über deren enge Grenzen hinaus und umfasst im zweiten Satz die ganze Nation: der Adler, der Bote des Höchsten, bringt Germanien die Verheissung, dass es zur Verwirklichung eines neuen Reiches ausersehen sei. Doch ist diese neue Ordnung nicht das letzte Wort des Schicksals, denn sie ist nicht um ihrer selbst willen gegründet sondern nur Übergang zum eigentlichen Endzustand. Und diese Offenbarung vom Ende aller Dinge gibt der Prophet in den beiden letzten Dithyramben: das Präludium entdeckt, ihm huldigend, den lange vernachlässigten Helden, dessen einstige Wiederkunft dann *Patmos*, der letzte Satz, zugleich der dunkelste und tiefste, schildert. Die von Hölderlin in diesem Zyklus entwickelte Geschichtsphilosophie, welche, in Übereinstimmung mit derjenigen des deutschen Idealismus und des Christentums überhaupt, in der Geschichte eine in

gradliniger Entwickelung einem definitiven übersinnlichen Endziele zusteuernde Bewegung erblickt, findet in diesem Dithyrambus, in welchem die Hauptprobleme der ganzen Reihe noch einmal auftauchen, ihren Abschluss: bildeten das Schicksal des heroischen Propheten und das von ihm verkündigte neue Reich von jeher die Probleme des Hölderlinschen Denkens, so fügt er jetzt, unter dem Einflusse der Johanneischen Apokalypse stehend, dem Ganzen einen mystischen Schlussstein in der nach Errichtung des Reiches erfolgenden Wiederkunft Christi, als dem definitiven Ende aller Entwickelung, hinzu.

Wenn wir uns jetzt der Betrachtung dieses Dithyrambus zuwenden, so ist es nicht unsere Absicht, eine vergleichende Kritik der Handschriften zu geben, die gerade für dieses Gedicht zahlreiche Varianten aufweisen; es ist uns vielmehr nur um das Verständnis und um die für dasselbe notwendig herzustellende Form des Textes der von Litzmann abgedruckten Handschrift zu tun, eine Aufgabe, die übrigens für jede der einzelnen Handschriften zu erledigen ist, ehe man an eine vergleichende Beurteilung der einzelnen Fassungen gehen kann. Mögen nun die Dunkelheiten dieses Gesanges z. T. unbeabsichtigt sein, weil der Dichter den begrifflichen, dem in der „Nacht" geschauten Bilde kongruenten Ausdruck nicht mehr ganz in seiner Gewalt hat oder auch weil die Hand nicht immer die treue Dienerin des Gedankens gewesen ist, mögen sie z. T. beabsichtigt sein, weil Hölderlin eine mehr andeutende als aussprechende Form der Darstellung für den Stilcharakter dieses apokalyptischen Gedichtes notwendig fand, so dürfen uns doch alle Wunderlichkeiten des Ausdrucks nicht abschrecken, die jedesmal zugrunde liegende Vorstellung zu rekonstruieren, um das Gedicht in seiner inneren Geschlossenheit und seiner logischen Gedankenentwickelung, die man ihm bis jetzt allgemein abgesprochen hat, zu begreifen. — Wir geben im Folgenden den gereinigten Text; wo sich Abweichungen vom Litzmannschen Text finden, sind dessen bezügliche Lesarten unter dem Strich abgedruckt; sich von selbst rechtfertigende Interpunktionsänderungen werden nicht besonders begründet.

Voll Güt' ist,
Keiner aber fasset
Allein Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
5 Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler, und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
Auf leicht gebaueten Brücken.

10 Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit
Und die Liebsten nahe wohnen ermattend auf
Getrenntesten Bergen,
So gib, unschuldig Wasser,
15 O, Fittiche gib uns, treuesten Sinns
Hinüber zu geh'n und wieder zu kehren!

Der Dithyrambus setzt mit einer kurzen wie ein schriller Notschrei schallenden Ouvertüre ein, in der Gedanken und Bilder sich in zitternder Hast überstürzen. Dem Dichter erscheinen die in der Einen Zeit in sich zusammenhängenden und zu Einheiten abgeschlossenen grossen Epochen der Geschichte gleich Inselbergen, die abgesondert voneinander aus dem Meere, als dem Bilde der Einen, an sich betrachtet leeren, Zeit aufragen, wie die griechischen Inseln aus dem geliebten Archipelagus. So trennt also das Wasser die Bewohner der einzelnen Inseln voneinander, sie, die doch um ihre eigene Epoche im Zusammenhang mit vorwärts und rückwärts zu verstehen, des Verkehrs untereinander über das trennende Element hinweg bedürften, während sie in der Trennung ratlos ermatten. Deshalb bittet der Dichter die Eine indifferente Zeit, das „unschuldige" Wasser, wie er es gerade wegen dieser Indifferenz anredet, um die Fittiche der Phantasie, damit er sich im Geiste über die Flut zu jenen Epochen der Vergangenheit oder Zukunft — denn in seinem absoluten Schauen ist alles zugleich — schwinge, von denen er das Verständnis der Gegenwart lernen kann, und dann heimkehrend es den mit ihm auf demselben Inselberge wohnenden Zeitgenossen offenbare. Freilich bedarf es dazu der Geneigtheit des göttlichen Willens, und so nah dieser ist, keiner kann Gottes Hand allein, d. h. aus eigener Willkür, fassen sondern der Höchste muss sie ihm frei darreichen. Doch keine Sorge! Je grösser Not und Bedürfnis, um so kräftiger ist das von Gott, der die Adler im Dunkel und die Älpler auf schwankem Steg schützt, dargebotene Rettungsmittel (das „Rettende"). Und die Bitte des Dichters findet Erhörung.

Zu V. 14: Das in diesem Satze Angeredete kann nur das „unschuldig Wasser" sein.

So sprach ich, da entführte
Mich unermesslicher, denn ich vermutet,
Und weit, wohin ich nimmer

---

14) gib

20 Zu kommen gedacht, ein Genius mich
Vom eigenen Haus! Es kleideten sich
Im Zwielicht menschenähnlich, da ich ging,
Der schattige Wald
Und die sehnsüchtigen Bäche
25 Der Heimat; nimmer kannt' ich die Länder.
Doch bald in frischem Glanze,
Geheimnisvoll
Im goldenen Rauche, blühte,
Schnell aufgewachsen
30 Mit Schritten der Sonne,
Von tausend Tischen duftend,
Mir Asia auf, und geblendet ganz
Sucht ich eins, das ich kannte: denn ungewohnt [nicht]
War ich der breiten Gassen, wo herab
35 Vom Tmolus fährt
Der goldgeschmückte Paktol
Und Taurus stehet in Messogis
Und schläfrig fast von Blumen der Garten,
Ein stilles Feuer. Aber im Lichte
40 Blüht hoch der silberne Schnee;
Und, Zeug' unsterblichen Lebens,
An unzugangbaren Wänden
Uralt der Epheu wächst; und getragen sind
Von lebenden Säulen, Cedern und Lorbeern,
45 Die felsenharten,
Die göttlich gebauten Paläste.

Es rauschen aber um Asias Thore,
Hinziehend da und dort
In ungewisser Meeresebene,
50 Der schattenlosen Strassen genug;
Doch kennt die Inseln der Schiffer.
Und da ich hörte,
Der nahegelegenen eine
Sei Patmos,
55 Verlangte mich sehr,
Dort einzukehren und dort
Der dunkeln Grotte zu nahen.
Denn nicht, wie Cypros,
Die quellenreiche, oder
60 Der anderen eine,
Wohnt herrlich Patmos.

22) Zwielicht, 28) Rauche 33) kannte, [nicht] *wurde hinzugesetzt.* 37) Messogis, 41) Und Zeug.. Lebens 42) Wänden, 43) wächst 44) Säulen 49) Meeresebene 50) genug,

Dieser Teil schildert die Reise nach Patmos, zu der ihn der Genius der Phantasie sich selbst entführt. Visionäre Reisen wie hier oder in der *Wanderung* oder *Brot und Wein* legen Zeugnis von der Intensität des ekstatischen Traumlebens ab, das der Dichter damals führte. Ohne Plan macht er sich auf den Weg; aber der Geist, der ihn geleitet, weiss wohin er soll. Auf Patmos macht er Halt und wir ahnen schon, dass ihn der Geist des Visionärs dieser Insel mit magischer Kraft nach dessen „dunkeler Grotte" muss herbeigezogen haben. Der Gedankengang dieses Abschnittes macht keine Schwierigkeiten; wohl aber bedürfen einige Stellen der Erläuterung.

V. 27 ff. Man vergegenwärtige sich die Situation. Mit raschem Geisterflug naht sich der Dichter von Westen, über dem ägeischen Meere schwebend, dem Gestade Kleinasiens. Vor ihm ist im Osten jenseits der Küste die Sonne aufgegangen. Indem sich der Wanderer nun nähert, entfaltet sich ihm mit dem Höhersteigen der Sonne („mit Schritten der Sonne") einer Blume gleich, die ihren Kelch erschliesst, das herrliche Land immer weiter. „Geheimnisvoll im goldenen Rauche" liegt es mit dem Wachsen des Tages da, d. h. wie ein Geheimnis unter der zitternden heissen Luft gleichsam unter einem Schleier steckend.

V. 30 „Mit Schritten": Das Fehlen des bestimmten Artikels lässt sich in den Dithyramben öfter feststellen z. B. *Patm.* 37. *Germanien* 77.

V. 31 Die „Tische" Asias sind die Berge des Landes. Das Bild ist von dem Dichter selbst in *Brot und Wein* V. 57 erklärt. Es duften die Berge von ihrem Pflanzenwuchs und den V. 38 erwähnten Gärten.

V. 33. Diese Stelle kann nicht in Ordnung sein. Der über der Küste Kleinasiens hinschwebende Wanderer sucht in dem aufblühenden Kelche „eins", d. h. einen Ort, den er kannte. Da nun der unmittelbar folgende Kausalsatz, der jenen Ort zugleich nennend und beschreibend angekündigt wird als den Grund für die Bekanntschaft mit demselben enthaltend, so kann er nicht eben diese Kenntnis verneinen und sagen wollen, dass der Dichter diesen Ort kannte, weil er ihn nicht kannte. Aber auch abgesehen von diesem logischen Widerspruch in der Beziehung der Sätze würde der Kausalsatz für sich allein betrachtet mit sich selbst im Widerspruch stehen: denn diese glänzende, in allen Farben des Lebens leuchtende Schilderung der Örtlichkeit verträgt sich nimmermehr mit der Behauptung, die so genau beschriebenen Lokalitäten gar nicht zu kennen. Drittens endlich würde Hölderlin diesem logischen und inneren Widerspruch zu gefallen einige seiner liebsten Dichterträume verläugnet haben: denn vom Thaliafragment des Hyperion bis zu diesem Dithy-

rambus ist seine Phantasie an den Ufern des Paktolos heimisch gewesen und hat er neben Athen und dem Archipelagus wohl keiner Örtlichkeit Griechenlands oder Ioniens mit gleicher Liebe gedacht. Dieses auch bei den Alten wegen seiner landschaftlichen Reize berühmte Gebiet gehörte durch seine Nähe bei Smyrna fast mit zu dieser Stadt, einem der Schauplätze seines Romans, wie er auch in dem Gedicht *Der Neckar* den goldenen Paktolos und Smyrnas Ufer zusammen als Reiseziel seiner Phantasie nennt. „Von den Ufern des Paktols, aus einem einsamen Tale des Tmolus" kommt Melite im Thaliafragment (II p. 25) nach Smyrna und auch für die Diotima der ersten Diotimafassung (II p. 51) ist diese Fiktion beibehalten. Aber das Entscheidende ist Hyperions Ausflug von Sardes herauf den Paktolos entlang auf die Höhe des Tmolos, von wo er berauscht das zu seinen Füssen liegende Land schaut und dann den Abstieg in das Kaystertal hinunter macht (II p. 79/80); es ist undenkbar, dass wer ein solches trunkenes Lied auf die Tmoloslandschaft gesungen hat sie je fremd nennen könnte. Folglich muss der Dichter das gerade Gegenteil von dem haben sagen wollen, was die Hand geschrieben hat, und es ist sicher, dass die Stelle zur Rekonstruktion des Gedankens einer Korrektur bedarf, wenn auch zweifelhaft, welcher. Entweder kann man annehmen, dass nach „ungewohnt" ein „nicht" ausgefallen oder dass durch eine leicht erklärbare Synizese unser Text aus „denn nun gewohnt" entstanden ist oder endlich dass man — und vielleicht ist dies das Einfachste — „denn gewohnt" zu lesen hat.

Zu V. 34: die „breiten Gassen" sind die Täler dieser ganzen Gebirgslandschaft.

37/38: diese beiden Sätze sind in der Schilderung des Gebietes dem ersten Moment der Beschreibung (V. 33—36) koordiniert; drei Parallelglieder charakterisieren also diese ganze wohlbekannte Landschaft, Fluss, Gebirge und Gärten. — In V. 38 hat man aus dem vorhergehenden ein „stehet" zu ergänzen.

V. 37: „Taurus stehet in Messogis" insofern letztere (H ö l d e r l i n gibt ihr II, 80 den männlichen Artikel) als Ausläufer des Taurus betrachtet werden muss. Vgl. Pauly, *Realencykl. d. klass. Altertumswiss.* s. v. *Messogis*. Das Fehlen des Artikels ist schon erwähnt.

V. 39: er spricht von den roten in der Sonnenhitze glühenden Blumen „des Gartens" (in pluralischem Sinne).

V. 44: durch eine Art optischer Täuschung entsteht dem Dichter ein kühnes Bild. Hohe Zedern und Lorbeerbäume erscheinen ihm von fern wie lebendige Säulen und die Felsmassen des Gebirges, welche sich hinter und über ihnen auftürmen, wie von ihnen getragene Stockwerke oder

Gebälk aus den Felsen gehauener Paläste. „Cedern und Lorbeern“ sind durch Interpunktion als Apposition zu Säulen kenntlich zu machen.

Gastfreundlich aber ist
Im menschenlosen Hause
Sie dennoch.
65 Und wenn von Schiffbruch, oder klagend
Um die Heimat oder
Den geschiedenen Freund,
Ihr nahet einer
Der Fremden, hört sie es gern, das Wort; und ihre Kinder,
70 Die Stimmen des heissen Hains,
Und, wo der Sand fällt und sich spaltet
Des Feldes Fläche, die Laute,
Sie hören ihn, und lieblich widertönt
Es von den Klagen des Manns.

Unter den üppigen Inseln des griechischen Meeres steht Patmos wie eine büssende Nonne unter glänzenden und lebenslustigen Mädchen, aber wie eine Seele, die weil sie tief gelitten hat, auch andere am Leben Leidende trösten kann: sie ist das refugium afflictorum. Wie sie einst für den Johannes, als man ihm den Meister gekreuzigt hatte, die Trösterin war wird sie auch jetzt das stürmische Gemüt des Dichters beruhigen. — Sobald man die Notwendigkeit einer stärkeren Interpunktion nach „das Wort“ und dieses als Apposition zu „es“ eingesehen hat, verliert die Stelle ihre Dunkelheit. Die trostbereite Insel hört gern das klagende Wort des leidenden Ankömmlings; aber sie besitzt nicht nur Gehör sondern in „ihren Kindern“ auch Sprache, mit ihm zu klagen. Denn das müde Rauschen und Zittern des heissen Hains, die knisternden und krachenden Laute, die von jenen Stellen an das Ohr des Fremden dringen, wo der Sand vom Berge herabgeweht wird oder unter der glühenden Sonne die Fläche des Feldes sich spaltet — ein Phänomen, das Hölderlin schon im Thaliafragment (II p. 28) erwähnt: „Ein leises Ächzen der Erde, wenn der brennende Strahl den Boden spaltet, hör' ich zuweilen;“ wie überhaupt an beiden Stellen die Mittagsschwüle gleich meisterhaft beschrieben ist —, alle diese Tonerscheinungen, „Kinder“ der Mutter Insel genannt, verstehen die Klage der Einsamen und stimmen, ein Chor teilnehmender Freunde, in dieselbe mit ein.

69) gern das Wort



So pflegte
75 Sie einst des Gottgeliebten,
Des Sehers, der in seliger Jugend war
Gegangen mit
Dem Sohne des Höchsten,unzertrennlich; denn
Es liebte der Gewittertragende die Einfalt
80 Des Jüngers, und es sahe der achtsame Mann
Das Angesicht des Gottes genau,
Da beim Geheimnisse des Weinstocks sie
Zusammensassen zu der Stunde des Gastmahls
Und in der grossen Seele ruhig ahnend den Tod
85 Aussprach der Herr und die letzte Liebe; denn nie genug
Hatt' er, von Güte zu sagen,
Der Worte damals, und zu erheitern, da
Er's sahe, das Zürnen der Welt:
Denn alles ist gut. Drauf starb er. Vieles wäre Liebes
90 Zu sagen. Und es sahn ihn, wie er siegend blickte,
Den Freudigsten, die Freunde noch zuletzt.

Doch trauerten sie, dieweil
Es Abend worden, erstaunt,
Denn Grossentschiedenes hatten in der Seele
95 Die Männer, aber sie liebten unter der Sonne
Das Leben, und lassen wollten sie nicht
Vom Angesichte des Herrn
Und der Heimat. Eingeboren war,
Wie Feuer im Eisen, das, und ihnen ging
100 Zur Seite der Schatte des Lieben.
Darum auch sandt' er ihnen
Den Geist, und freilich bebte
Das Haus und die Wetter Gottes rollten
Ferndonnernd über
105 Die ahnenden Häupter, da schwersinnend
Versammelt waren die Todeshelden.

Jetzt, da er, scheidend,
Noch einmal ihnen erschien,
Da, heisset es, erlosch der Sonne Tag,
110 Der königliche, und zerbrach
Den geradestrahlenden,
Den Zepter, göttlich leidend, von selbst:
Denn wiederkommen sollt er
Zu rechter Zeit. Nicht wär' es gut

83) Gastmahls, 86) Güte, 88) Welt. 90) blickte; 106) Todeshelden, 108) erschien. 111) selbst, 113) es

115 Gewesen später und, schroff abbrechend, untreu
Der Menschen Werk: und Freude war es
Von nun an,
Zu wohnen in liebender Nacht und bewahren
In einfältigen Augen, unverwandt,
120 Abgründe der Weisheit. Und manchem ward
Sein Vaterland ein kleiner Raum.

Jetzt endlich, in der inspirierenden Atmosphäre der Insel, beginnt das eigentliche Problem des Dithyrambus, das des einst auf Patmos weilenden Johannes, das Problem der Bedeutung Christi für den Weltprozess. In drei Teilen oder, besser gesagt, in einer Darstellung, deren Zusammenhang in der Mitte durch eine persönliche Reflexion unterbrochen ist, wird die grosse Frage behandelt. Der erste von 74—121 reichende Teil schildert den ersten Aufenthalt Christi unter den Menschen, der zweite sich bis 162 anschliessende betrachtet das Los des Propheten, der dritte endlich spricht bis 212 von der Wiederkunft Christi am Ende aller Dinge und dem, was ihr vorausgeht.

Ein Werk unendlicher Liebe war alles, was der zum erstenmal erschienene Christ im Leben, im Sterben, selbst nach dem Tode für die Menschen getan hat, denn in dieser Reihenfolge zählt der Dichter bis 106 die höchsten jener Liebesbeweise auf. Im Leben lehrte er die Welt die Resignation, den Sieg in Gott ruhender Heiterkeit über das „Zürnen" des verletzten individuellen Eigenwillens, die Quelle aller Übel, indem er alles Einzelne als notwendig in der Totalität, d. h, dem Willen Gottes, gesetzt und deshalb als gut zu begreifen lehrte — schon im Thaliafragment hatte Hölderlin dieses pantheistische Symbolum ausgesprochen: Alles muss kommen, wie es kömmt. Alles ist gut." II, p. 27, welches Hölderlins geistesverwandter Freund Hegel „alles, was ist, ist vernünftig", formulierte — und hinterliess schliesslich das Geheimnis von Brot und Wein. Dann starb er freudig für die Menschheit, und wiederum könnte man viele Liebesbeweise („vieles Liebes") aufzählen, denn sein ganzes Leiden war eine Kette von solchen. Von den Liebesbeweisen über das Grab hinaus nennt der Dichter zwei: den beiden nach Emmaus gehenden Jüngern, die nicht von dem Gedanken an ihn und einer in der Heimat seinem Dienste gewidmeten *vita activa* lassen wollen, vergilt er diese Liebe indem er als Schatten, im verklärten Leibe, mit ihnen hinaufzog. Und aus demselben Grunde, weil sie so innig an ihm hingen („darum") liess er am Pfingsttage unter Donner und Blitz

116) Werk, 119) unverwandt

seinen Geist über seine Apostel herabkommen, die „Todeshelden“, die zum Martyrium auserkoren über den Tod triumphierten.

Der letzte Abschnitt dieses Teiles, welcher durch eine entsprechende Interpunktion vom vorausgehenden scharf zu trennen ist, wendet sich zu dem oben nur flüchtig erwähnten Kreuzestode zurück, als der Verscheidende in jenem letzten Siegerblicke den Freunden (91; „ihnen“) noch einmal in der ganzen Erhabenheit seines Wesens erschien. Diesen Tod betrachtet der Dichter zuerst in seiner Wirkung auf die Natur: die Sonne zerbrach, mitleidend bis ins Innerste ihrer göttlichen Natur, ihren die Welt erleuchtenden Zepter darum, weil „er“, Christus, — denn „es“ ist offenbar ein sinnverderbender Schreibfehler — zum Vater zurückkehren, d. h. sterben sollte „zu rechter“ Zeit für die Erlösung der Welt, welche seinen vorzeitigen Opfertod verlangte. Unter dem Gesichtspunkte dieser Notwendigkeit betrachtet der folgende bis „Werk“ reichende zu dem unmittelbar vorausgegangenen im Kausalitätsverhältnisse stehende Gedanke jenen Tod: das ganze Erlösungswerk wäre nämlich vereitelt worden, wenn Christus später, d. h. eines natürlichen Todes sterbend und (explicativ) die für die Welt bereits begonnene Tat der Erlösung schroff abbrechend, zum Vater zurückgekehrt wäre. Triumphierend schliesst sich hieran der Hauptgedanke dieses Abschnittes, ja in gewissem Sinne des ganzen ersten Teiles. Er spricht die völlig neue Form des Lebens aus, die den Menschen zu verkündigen Christus in die Welt gekommen war, die er nun durch seinen Opfertod zum unverlierbaren Besitz der Welt gemacht hatte: das selige Leben in der mystischen, das All mit Liebe umspannenden Nacht der Seele, wo das Nichtwissen der unschuldigen Kinderaugen die höchste Weisheit enthält und der Geist, in der Totalität zu Hause, das empirische Vaterland als eine Beschränkung empfindet, ein ganz dem Tage abgewandtes Leben, in dessen Verkündigung der Dichter auch in *Brot und Wein* (V. 130) die Bestimmung Christi erblickt. — Jetzt aber, bevor er, was seine Aufgabe sein wird, die Entwickelung dieses von Christus in die Welt geworfenen Samenkornes besingt, sein Wachsen und zur Reife kommen, erschallen plötzlich unerwartet fremde aufregende Klänge von ungebändigter Wildheit, die dann auf ihrem Höhepunkte ebenso plötzlich in sich zusammenbrechen: es ist der Mittelsatz des Dithyrambus.

Doch furchtbar wahrhaft ist's, wie da und dort
Unendlich hin zerstreut das Lebende Gott.
Denn schon das Angesicht
125 Der teuern Freunde zu lassen,

Und fernhin über die Berge zu gehn
Allein, wo, zwiefach
Erkannt, einstimmig
War himmlischer Geist; — und nicht geweissagt war es, sondern
130 Die Locken ergriff es gegenwärtig,
Wenn ihnen plötzlich
Ferneilend zurückblickte
Der Gott und schwörend —
Damit er halte, wie an Seilen golden —
135 Gebunden hinfort
Das Böse nennend sie die Hände sich reichten —

Wenn aber stirbt alsdann,
An dem am meisten
Die Schönheit hing, dass an der Gestalt
140 Ein Wunder war und die Himmlischen gedeutet
Auf ihn, und wenn, ein Rätsel ewig für einander,
Sie sich nicht fassen können
Einander, die zusammen lebten
Im Gedächnis, und nicht den Sand nur oder
145 Die Weiden es hinwegnimmt und die Tempel
Ergreift, wenn aber die Ehre
Des Halbgotts und der Seinen
Verweht und selber sein Angesicht
Der Höchste wendet
150 Darob, dass nirgend ein
Unsterbliches mehr ist am Himmel zu sehen oder
Auf grüner Erde, was ist dies?

Es ist der Wurf des Säemanns, wenn er fasst
Mit der Schaufel den Weizen
155 Und wirft den klaren zu, ihn schwingend über die Tenne;
Ihm fällt die Schale vor den Füssen, aber
Ans Ende kommet das Korn.
Nicht ihm ein Übel ist's wenn einiges
Verloren gehet und von der Rede
160 Verhallet der lebendige Laut:
Denn göttliches Werk auch gleichet dem unsern,
Nicht alles will der Höchste zumal.

Während der Dichter den seligen Frieden in der mystischen Nacht der Seele schildert wird er durch sich selbst unterbrochen. Das sein

127) wo .129) Geist, 133) Gott, schwörend, 134) golden, 136) nennend, reichten. 140) war, 154) Weizen, 155) Klaren 159) gehet,



Leben hindurch gequälte und gehetzte Individiuum stört grob die beschauliche Ruhe des Geistes, all das Unrecht aufzählend, das es hat erdulden müssen. Eine nicht länger zurückzuhaltende gährende Erregung bricht revoltierend los (V. 122—152) gegen das oben gesprochene Trostwort „Alles ist gut" und gegen die Lehre von der Erlösung in der Nacht. Es erhebt sich ein innerer Kampf von dramatischer Intensität zwischen dem individuellen und dem überindividuellen Geiste, der jenem mit der Behauptung von der Nichtigkeit alles Individuellen in den Versen 153—162 entgegentritt. Aber das Individuum mit seinem egoistischen Begehren wird niedergeworfen und gebunden wie der Drache in der Apokalypse, und nun steht nach diesem Siege nichts mehr im Wege, dass der Prophet die letzte Offenbarung empfange.

Wir gehen auf die Erklärung des Einzelnen ein. Die Argumente, welche der egoistische Geist vorbringt, sind die Ereignisse, unter denen Hölderlin am tiefsten gelitten hat. An erster Stelle nennt er seine Vereinsamung (122—136). Immer aufs neue treibt ihn das Schicksal, um sein Brot zu suchen, von den Freunden weg (bei dem „fernhin über die Berge zu gehn" denkt er wohl an die letzte verhängnisvolle Reise über die Alpen), obwohl („wo") sie alle doch in einer Idee lebten derart, dass der Eine „himmlische Geist" sich zwar „zwiefach" begriff — der Dichter stellt sich nämlich durch diesen Ausdruck seinen Freunden als einer geschlossenen Einheit gegenüber – doch trotz solcher individuellen Spaltung in allen nur eine einzige Sprache redete. Der Erinnerung an das gemeinsame Erwachen aus einer gemeinsamen Ekstase ist die nun folgende Parenthese gewidmet, welche als solche durch die Interpunktion vom Vorhergehenden abzusondern ist. Der Gott (d. h. die Verzückung), welcher sie plötzlich verlässt, scheidet nicht ohne zurückzublicken (d. h. leise in den Gemütern nachzuklingen): in diesem Augenblicke („gegenwärtig") des Übergangs kommt es, ohne dass sie es durch eine Mitteilung von aussen hätten ahnen können („es war nicht geweissagt"), unerwartet über sie („es ergriff die Locken): denn in diesem Erwachen aus dem Rausche reichen sie einander die Hände zum Bunde, indem sie mit einem Schwur das Böse, d. h. das dem Gott in ihnen sich Widersetzende, nun für immer gebunden nennen, damit der Gott, dessen Lust sie eben gekostet haben, „halte", d. h. bei ihnen bleibe, festgebunden wie mit goldenen Seilen.

Zu V. 130: Das unerwartete vom Geist ergriffen werden ist in ganz ähnlichen Worten geschildert *Dichterberuf* 20 ff.

V. 134 „halte" intransitiv gebraucht; zu den „goldenen Seilen" vgl. *Tod des Empedokles*, V. 1288: Empedokles „zog das ungereifte Leben An goldnen Seilen freundlich zu sich auf".

V. 136: die vorwärtstreibende Erregung ist so stark, dass der Dichter die lange Periode durch einen Nachsatz abzuschliessen keine Zeit mehr findet.

Aber es kommt eine Steigerung des Leides („schon“ 124, „aber“ 137): die äussere Erscheinung wird eine Beute grausamen Verfalles. Man kann nicht ohne Ergriffenheit lesen, wie für den Hölderlin, den Matthisson 1802 und ein Jahr später Schelling sah, der Hölderlin des Tübinger Stifts, der wie Apollo durch den Saal schritt, für dessen Schönheit selbst hyperbolische Ausdrücke hier nicht gespart sind, gestorben ist. Doch noch schwerer leidet er unter der grausamen Zerstörung seines Liebesglückes: sie beide, die doch im „Gedächtnis“, d. h. der platonischen *ἀνάμνησις*, ein Zusammenleben vor diesem Dasein bewahrten — denn „Unergründlich sich verwandt, Hat sich, eh' wir uns gesehen, Unser Innerstes gekannt“ —, sie werden auseinandergerissen (und sind jetzt durch Diotimas Tod in diesem Leben für immer getrennt), so dass sie sich nicht erreichen können, was ewig ein Rätsel für sie bleiben wird, weil es im Widerspruch mit jenem früheren Sein ist. Aber der Würgeengel ist noch nicht zufrieden: er mordet ihm die Ehre. Hölderlin spricht von den Kränkungen in Frankfurt, die als Motiv auch im Empedokles nachklingen. Was will es heissen, fragt er, wenn der Sand oder die Weiden vom Wasser hinweggeschwemmt werden oder der Strom der Zeit die Tempel fortträgt, da selbst die Ehre des „Halbgotts“ nicht feststeht? Denn unter der Misshandlung durch die Welt erhebt sich hier zum zweitenmal sein Selbstbewusstsein in gigantischem Trotz: man denkt an die letzten Aufbäumungen Nietzsches, aber bei Hölderlin sind sie, wie er selbst gleich sagen wird, nicht das letzte Wort. Und nun das Letzte und Furchtbarste: die geistige Verlassenheit und Trockenheit kommt über ihn, er erlebt seinen Ölberg. Der Höchste ist von ihm gewichen, so dass er, während er sonst in der Höhe und auf der Erde überall den Einen Gott in der Vielheit göttlicher Wesen erblickte, nun, wie Empedokles, nur noch Dinge, aber nichts Unsterbliches mehr sieht.

Zu V. 145. Die Weide, welche die Flut hinwegnimmt, findet sich auch in *Unter den Alpen gesungen* V. 22; die ergriffenen Tempel auch *Germanien* V. 22.

V. 150 darob, dass = über diesem Ereignis, so dass

Hiermit glaubt das leidende Individuum von seinem beschränkten Standpunkte aus den Stab über Vernunft und Gerechtigkeit in der Welt gebrochen zu haben. Aber mit erhabener Ruhe antwortet jetzt das höhere, in der Anschauung der Totalität lebende Ich, dass alles Individuelle nur die

Schale ist, die abgestossen werden muss, damit das notwendig in individuelle Form eingeschlossene Korn, das Ewige, ans Licht trete: es ist dies aber das Zeugnis des Ewigen von sich selbst, und so besagt die Stelle, dass der Prophet als Individuum notwendig Opfer ist. „Sprich Dein Wort und zerbrich!“ Der Höchste, in dem selbst sich nach Hölderlins pantheistischer Denkweise als immanenter Prozess diese Sonderung vollzieht, erscheint hier in einem tiefsinnigen Bilde herausgehoben aus seiner eigenen Genesis und als Worfler den die zahllosen Individuationen repräsentierenden Körnern selbständig gegenübergestellt. In der Ökonomie des göttlichen Weltplanes verhält sich das Individuum zu seiner Aufgabe wie das sinnliche Wort zu dem Gedanken als Zweck: letzterer bleibt als das Substantielle, das Wort verweht: und wie der Mensch für den Zweck das Mittel hingibt so macht es auch der Höchste. — So endet dieser grosse Seelenkampf. Alles Menschliche hat der Dichter nun in sich getötet und ist zur vollendeten Resignation und Heiligkeit eingegangen.

Zu V. 155 „klaren“ ist klein zu schreiben als Adjectivum zu Weizen, dessen lichte, goldgelbe Farbe bezeichnend. — „zu“ d. h. immer zu, ohne Rast.

Zwar Eisen träget der Schacht
Und glühende Harze der Aetna:
165 So hätt' ich auch Reichtum,
Ein Bild zu bilden und ähnlich
Den Christ zu schaun, wie er gewesen.
Wenn aber einer spornte sich selbst
Und, traurig redend, unterweges, da ich wehrlos wäre,
170 Mich überfiele, dass ich staunt' und von dem Gotte
Das Bild nachahmen möcht', ein Knecht —:
Im Zorne sichtbar sah ich einmal
Des Himmels Herrn — nicht, dass ich sein sollt' etwas, sondern
Zu lernen. Gütig sind sie, ihr Verhasstestes aber ist,
175 Solange sie herrschen, das Falsche, und es gilt
Dann Menschliches unter Menschen nicht mehr:
Denn sie nicht walten, es waltet aber
Unsterblicher Schicksal, und es wandelt ihr Werk
Von selbst und eilend geht es zu Ende.
180 Wenn nämlich höher gehet himmlischer
Triumphgang wird genennet „der Sonne gleich“
Von Starken der frohlockende Sohn des Höchsten,

163) Kein neuer Absatz; Schacht, 164) Ätna. nach 167 neuer Absatz, 168) selbst, 169) Und 170) staunt', 171) Knecht — 173) Herrn, 174) ist 176) mehr. 179) selbst, 181) Triumphgang, ib. der Sonne gleich. 182) Starken.



Ein Losungszeichen, — und hier ist der Stab
Des Gesanges niederwinkend:
185 Denn nichts ist gemein. Die Toten wecket
Er auf, die noch gefangen nicht
Vom Rohen sind: es warten aber
Der scheuen Augen viele,
Zu schauen das Licht! Nicht gerne wollen
190 Am scharfen Strahle sie blühn,
Wie wohl den Mut der goldene Zaum hält;
Wenn aber, als
Von schwellenden Augenbrauen
Der Welt vergessen,
195 Stillleuchtende Kraft aus heiliger Schrift fällt, mögen
Der Gnade sich freuend sie
Am stillen Blicke sich üben.

Und wenn die Himmlischen jetzt
So, wie ich glaube, mich lieben,
200 Wie viel mehr dich;
Denn eines weiss ich,
Dass nämlich der Wille
Des ewigen Vaters viel
Dir gilt. Still ist sein Zeichen
205 Am donnernden Himmel. Und einer stehet darunter
Sein Leben lang: denn noch lebt Christus.
Es sind aber die Helden, seine Söhne,
Gekommen all und heilige Schriften
Von ihm, und den Blitz erklären
210 Die Taten der Érde bis jetzt,
Ein Weltlauf unaufhaltsam. Er ist aber dabei, denn seine Werke sind
Ihm alle bewusst von jeher.

Wir haben nicht nur V. 162 nach „zumal" einen Punkt gesetzt sondern auch den Absatz von V. 168, wo er den Zusammenhang sinnzerstörend zerreissen würde, nach 163 verlegt, da mit diesem Verse der dritte Teil, die eigentliche Apokalypse, beginnt. Drei Abschnitte lassen sich in demselben deutlich unterscheiden.

In dem einleitenden Abschnitt (163—171) malt sich die Phantasie des Dichters die äusseren Umstände aus, unter denen er, zurückgekehrt auf seinen Inselberg, zur Offenbarung seines Wissens genötigt werden könnte. Der etwas abrupte und dunkle Gedankengang ist folgender. Zwar liegt auch in meiner Seele, wie Eisenschätze im Schacht und Harze

183) Absatz vor Ein Losungszeichen, 184) Gesanges, niederwinkend, 186) gefangen, 187) sind. 188) viele 191) wiewohl ib. hält. — 198) jetzt, 200) dich, 206) lang. 208) all,

im Ätna verschlossen ruhen, ein Reichtum von Möglichkeiten zu einem Bilde von Christi wahrer Bedeutung: wenn aber einer unzufrieden damit, dass ich diesen Reichtum geheimhalte, mich aufforderte, die Schätze ans Licht zu heben, da auch er und andere derselben bedürften, wenn er nämlich sich selbst Mut zuspräche („sich spornte") und „traurig redend" d. h. in Mitleid erweckender Weise seine geistige Not klagend, mich überfiele, wie ein Armer, den der Hunger treibt, einen mit materiellem Gut Beladenen anhält, damit ich erschräcke („staunt'") und das Bild von dem Gottmenschen darstellen möchte, ich, ein Knecht, das Bild meines Herrn — hier ist nun die Erregung so sehr Herr über den Dichter geworden, dass er wieder einmal den Nachsatz ganz vergisst — so würde ich, haben wir zu ergänzen, ihm willfahrend also erwidern. Es ist einer seiner „ermattenden" (V. 12) Zeitgenossen, dem der Dichter hier begegnet, und dem er durch die folgende Schilderung vom Ende aller Dinge das Vertrauen in einen vernünftigen Endzweck des Werdens wiedergibt.

Um aber diese Ausführungen zu verstehen ist es nötig zu bedenken, dass das Gedicht nicht umsonst *Patmos* heisst, und sich der entsprechenden Vorstellungen der Apokalypse erinnern, die der Dichter in einer übrigens sehr freien Bearbeitung zugrunde gelegt hat. Von den zwei letzten Abschnitten unseres Teiles behandelt der eine (172—197) eine Epoche, die man mit dem vorbereitenden tausendjährigen Reich des Johannes vergleichen kann, der andere (198—212) die Wiederkunft Christi und die Gründung des himmlischen Jerusalem.

Was zunächst die Periode der Vorbereitung angeht so beginnt dieser Anfang vom Ende mit dem Zorn des „Herrn des Himmels" den der Dichter schaute: denn nun endlich sind die ethisch-religiösen Kräfte („des Himmels Herrn") der Welt frei geworden, und in heiligem Grimm werfen sie das Tier und den Drachen in den Abgrund (Ap. 19; 20); diesen Zorn und das Folgende hat er aber — so bemerkt er demütig wie ein Mönch des Mittelalters — nur zu seiner eigenen Belehrung gesehen, nicht, um sich ob solcher Bevorzugung für etwas Besonderes zu halten oder halten zu lassen. Und nun schildert er den grossen Triumph dieser geistigen, die Lüge hassenden Mächte. Unter ihrer Herrschaft („dann") stirbt der natürliche Mensch und wird als Heros wiedergeboren, so dass nun nicht mehr Menschen („sie") auf Erden walten und die Münze des Allzumenschlichen ausser Kurs ist: sondern Vergottete walten der Erde, Verklärte, deren Schicksal das Unsterblicher ist, weil sie schon in der Zeit im Ewigen ruhen, und ihr Tun läuft ungestört von selbst dem Ende des ganzen Weltprozesses, der Wiederkunft Christi, entgegen. Diese selbst wird aber

an unserer Stelle nur dunkel als das Endziel angedeutet. Schon „gehen höher“ in himmlischem Triumphgang jene überirdischen Mächte hinauf zu ihrer höchsten Erhöhung, wie im Triumphgange der römische Imperator zum Kapitol hinaufstieg, d. h. die allgemeine Kirche breitet sich weiter und weiter über den Erdball aus; und da diese Kirche ihre definitive Konstitution durch das Wiedererscheinen ihres ersten Begründers finden muss, so wird mit der Ausbreitung des moralischen Gottesreiches auf Erden von den Wiedergeborenen, „den Starken“, der über den nahen Sieg bereits frohlockende Sohn des Höchsten als Losungszeichen, an dem sich die Begnadeten erkennen, genannt; es nennt ihn aber die Losung „der Sonne gleich“ im Anschluss an die Symbolik des vierten Evangeliums, wo er als das Licht, das in der Finsternis scheinet und als das wahrhaftige Licht, welches alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen, bezeichnet wird. Bereits fühlt man allgemein, dass nun „die Zeit nahe ist“ (Ap. 22, 10) — doch mehr zu verkündigen verbietet dem Sänger hier der sich senkend abwinkende Taktstab: das sind Mysterien für die Eingeweihten, „nichts — davon — ist gemein,“ d. h. allgemein mitteilbar. Dafür kommt er noch einmal auf den Triumphgang der himmlischen Mächte zurück. Immer weiter siegreich vordringend weckt derselbe („er“ 186), weithin schallend wie der Schritt eines Heeres durch die Nacht, die bis dahin geistig noch Toten, die aber trotz ihres Schlafes keine Beute der Sünde (des „Rohen“) geworden sind, und gross ist die Zahl dieser zwar ohne Bewusstsein und Werke Hindämmernden aber instinktiv die Berührung mit der Welt Meidenden und der Erleuchtung Harrenden. Die letzten Verse dieses Abschnittes schildern den seelischen Zustand der Harrenden. Das empirische Tageswissen vom mystischen Nachtwissen unterscheidend lieben sie nicht das Symbol des ersteren, den stechenden („scharfen“) Strahl des Sonnenlichtes, denn ihre metaphysische Sehnsucht hält die jenem zustrebenden rein menschlichen Instinkte so „wohl“ zurück, wie der goldene Zaum den Mut des Rosses: sondern sie lieben das leidenschaftslose, ihr geistiges Wachstum kräftigende, stilleuchtende Mondlicht der Schrift, welches die vom Eigendünkel stolz geschwollenen Augenbrauen der Weltmenschen vergessen, und wollen („mögen“), voll Freude ob solcher Gnade, zu demselben mit ebenso leidenschaftlos stillem Blick emporsehen als es auf sie herabschaut.

Zu V. 177: „sie“, d. h. die natürlichen Menschen. Dieselbe Geringschätzung des „Menschlichen“ gegenüber dem Heroischen wie z. B. in *Dichterberuf* V. 9 ff. *Der Rhein* V. 41 ff.

V. 189 das Licht, das sie schauen wollen, ist das 195 genannte.

V. 191 „wie wohl“: wir brauchen wohl keinen andern Beweis als unsere Paraphrase dafür, dass hier keine Konzessivkonjunktion stehen kann sondern zwei Wörter zu schreiben sind.

V. 192—194 „als ..... vergessen“ dieser ganze Satz ist, wie wir in der Paraphrase zeigten, Appositivsatz zu „stillleuchtende Kraft“ = als etwas von ..... der Welt Vergessenes.

V. 194 „Welt“ im theologischen Sinn = *saeculum*. Zu den schwellenden Augenbrauen bildet der stille Blick des Erlösten den Gegensatz; die scheuen Augen (188) dagegen gehören denjenigen, welche in dem Bangen der Erwartung noch auf die Erlösung harren, die nicht mehr zur Welt, aber auch noch nicht zu den Befreiten gehören. So ist die ganze Menschheit in drei Klassen nach der Sprache der Augen eingeteilt.

Dieses vorbereitende Reich hatte der Dichter im Dithyrambus *Germanien* (V. 103) das Reich „in der Mitte der Zeit“ genannt und Deutschland die Inauguration desselben angemutet; was er aber dort als das „aus der Ferne glänzende und spielende Zukünftige“ nur angedeutet hatte, ist die endlich im dritten Abschnitte in persönlicher Anrede an den Landgrafen nur diesem geheimnisvoll verkündigte Ankunft Christi, über welches Mysterium dem Profanen Mitteilung zu machen er sich eben noch geweigert hatte. — Jener unaufhaltsame, durch Christi neue Lehre von dem Frieden der Nacht (116 ff.) in Bewegung gesetzte Weltlauf, dessen Triumphgang über den Erdball im vorigen Abschnitte geschildert war, naht seinem Ziele; alle Helden und heiligen Schriften, die kommen sollten, sind nun dagewesen (208); derjenige aber, welcher, als das *A* und *Ω*, wie der Anfang so der Endzweck des historischen Prozesses ist, ist unsichtbar bei allem was geschieht gegenwärtig, wie seine Worte „ich bin bei euch alle Tage bis an der Welt Ende“ versprochen hatten: denn da er selbst zur rechten Zeit wieder erscheinen soll, so müssen ihm die Werke des Weltlaufs („seine“ 211) von Ewigkeit her bekannt sein. Von den Taten in diesem Weltprozesse, welche die Geschichte bis „jetzt“ (der Dichter redet von der Zukunft, in der er bereits lebt) aufgezeichnet hat, heisst es nun, dass sie den Blitz erklären, der bald niederfahren muss: noch ist er zwar verborgen („das Zeichen ist still“ 204), aber leise donnert es bereits in der Höhe, und wer es hören kann, begreift es als die Ankündigung des Blitzes. Wartend auf ihn aber steht unter dem Himmel Christus der Lebendige, denn der Blitz ist das Zeichen, dass die Stunde für seine Wiederkehr und ewige Herrschaft über die Erde gekommen ist. Der Blitz aber, der jetzt noch still ist, ist die Stadt Gottes, das himmlische Jerusalem, das vom Himmel steigen wird gleich einer Braut (Ap. 21, 10);

„sein Leuchten ist gleich dem des alleredelsten Steines, des Jaspis“, und Mauern, Tore und was sie einschliessen, sind von Gold, Edelsteinen, Perlen und Glas: und so muss in der Tat seine Niederfahrt flammen wie ein Blitzstrahl. So findet die Gemeinde der Heiligen ihre endgiltige Begründung im Heiligsten, und ist das Werden durch das Sein aufgehoben.

Zu lang, zu lang schon ist
Die Ehre der Himmlischen unsichtbar,
215 Denn fast die Finger müssen sie
Uns führen, und schmählich
Entreisst das Herz uns eine Gewalt:
Denn Opfer will der Himmlischen jedes.
Wenn aber eines versäumt ward,
220 Nie hat es Gutes gebracht.
Wir haben gedienet der Mutter Erd'
Und haben jüngst dem Sonnenlichte gedient,
Unwissend. Der Vater aber liebt,
Der über allen waltet,
225 Am meisten, dass gepfleget werde.
Der feste Buchstab und Bestehendes gut
Gedeutet. Dem folgt deutscher Gesang.

Man hat mit Unrecht in den Schlussworten des Dithyrambus einen Widerruf der pantheistischen Religion des Dichters erblicken wollen. Der Pantheismus, dem er bisher unwissend, d. h. ohne das letzte Wissen, vom Zweck des Weltprozesses, diente, bedarf ihm allerdings einer Ergänzung durch die Offenbarung aber nicht anders als Schelling eine Ergänzung seiner negativen Philosophie durch die positive der Offenbarung für nötig fand, und im Hinblicke auf diesen verwandten Entwickelungsgang beider möchte man auch die Philosophie der Dithyramben als Hölderlins positive Philosophie seiner früheren, nicht als Widerspruch gegen dieselbe sondern als ihren Abschluss, folgen lassen. Allzu ernst darf man also das Pflegen des festen Buchstabens nicht nehmen: der Dichter hätte, wie er es in unserem Dithyrambus mit grosser Freiheit in Benutzung seiner Vorlage getan hat, die Offenbarung ganz aus seinen pantheistischen Voraussetzungen erklärt, ebenso wie Schelling verfuhr, der doch auch glaubte, Bestehendes „gut“ gedeutet zu haben. Der Zug zur Totalität, der innerste Trieb seines Wesens, war es, der den Dichter zu dieser Revision seines Denkens genötigt hat. Alle Himmlischen, d. h. alle Erscheinungen des Einen göttlichen Geistes, verlangen das Opfer unserer

217) Gewalt, 226) Buchstab,

Hingabe, eine Forderung, welche die Menschen saumselig erfüllen, da eine dem Göttlichen wiedersagende Gewalt ihr Herz beherrscht, welcher andererseits aber auch nicht durch ausschliessliche Verehrung der objectiven Natur genüge geschieht, da diese nicht die einzige Manifestation Gottes ist. Die Heroen, denen sein Pantheon nun die Pforte geöffnet hat, sind die inspirierten Verfasser der heiligen Bücher, Johannes an erster Stelle, die man verehrt indem man sie interpretiert, und dieser Aufgabe verspricht er in Zukunft als der Repräsentant deutscher hoher Dichtkunst Folge zu leisten. Das Gestirn der unter dem Namen des Johannes auf uns gekommenen Schriften, welches für die deutsche Philosophie so einflussreich — wir fragen hier nicht ob zum Guten oder Schlimmen — werden sollte, ist in diesem Dithyrambus von Hölderlin, den der Apokalyptiker mächtig anzog, heraufgeführt worden; höher stieg es dann in Fichte, der in dem *seligen Leben* den Evangelisten des Logos interpretierte, bis es seine Kulmination in Schelling erreichte, der die Synthese des Apokalyptikers und Evangelisten vornahm.

Auf eine Analyse des Hölderlinschen Logosbegriffes selbst müssen wir hier verzichten obwohl er das philosophische Fundament des ganzen Dithyrambus bildet: denn die dazu erforderliche Darstellung von Hölderlins Pantheismus liesse sich nicht als Parergon in den engen Rahmen unserer lediglich auf Interpretation des Textes gerichteten Untersuchung unterbringen. Deren Aufgabe war nur, ohne sich durch die Dunkelheit oder Wunderlichkeit des Ausdrucks, durch barocke Interpunktion oder entstellende Schreibfehler abschrecken zu lassen, den Zusammenhang der Gedanken klarzulegen, um dadurch die Unrechtmässigkeit des herkömmlichen Urteils über dieses Gedicht und den Geisteszustand seines Dichters darzutun, von dem C. C. T. Litzmann sagt, „seine Schwingen sind gelähmt, und immer wieder ermattet der Flug, und es zieht ihn wieder in Unklarheit und Verworrenheit“ und zugleich positiv zu zeigen, dass die deutsche philosophische Dichtung in diesem Dithyrambus eines ihrer tiefsinnigsten und erhabensten Produkte geschaffen hat. So tragen wohl auch diese Zeilen etwas zum Verständnis des Dichters bei, dessen Psyche vor kurzem Böhms und Diltheys Untersuchungen so liebevoll analysiert haben und für den die Gegenwart ein neues Interesse zu gewinnen scheint: in der Tat, er könnte sie belehren über das, was ihr am meisten abgeht und doch am meisten nottut, über ein Leben in der Totalität der Anschauung.

Volkssagen als Quelle für die Seuchenlehre.

Von

Georg Sticker,
Prof. der Medizin.

So hatten es die Kinder gehört; und wohl
Sind gut die Sagen; denn ein Gedächtnis sind
Dem Höchsten sie; doch auch bedarf es
Eines, die heiligen auszulegen.
Hölderlin, *Stimme des Volks*.
1801.

Noch vor wenigen Jahrzehnten ging die Meinung der meisten Gelehrten dahin, dass die Sagen wie die Märchen, Spiele dichtender Einbildungslaune und bestimmt, kindliche Gemüter zu ergötzen, keinerlei Anspruch auf inneren Wert machen dürften und höchstens hier und da einmal symbolische Bedeutung bärgen. Die tiefe Arbeit des Giambattista Vico in der *Scienza nuova* (*Principij di una scienza nuova di'ntorno alla commune natura delle nazioni.* Napoli 1725) war zwar bewundert, aber nach zwei Menschenaltern wieder vergessen worden.

Was der Sonderling Georg Friedrich Daumer *Aus der Mansarde* (2. Heft, Mainz 1860) schrieb: „Es ist nach meiner Einsicht oft selbst in sehr kindisch und ungereimt aussehenden Erzählungen und Schilderungen mehr empirische, historische, psychologische und physiologische Wahrheit, als sich unsere Philosophie träumen lässt", das glaubte wohl kaum einer ernst nehmen zu müssen, nachdem *Die Geheimnisse des christlichen Altertums* (Hamburg 1847) ein Beispiel von geradezu wahnsinniger Sagendeutung geworden waren.

An eine Verwertung der Sagen für die Geschichte der Medizin und der Volkskrankheiten zu denken, schien für immer verpönt, nachdem ein

August Friedrich Hecker in seiner *Allgemeinen Geschichte der Natur- und Arzneykunde* (Leipzig 1793, I., 443) ihre Wertlosigkeit dekretiert hatte.

„Die neuere wissenschaftliche Medizin" schreibt mit Bezug auf seine Ausführungen Selig Cassel, „die neuere wissenschaftliche Medizin, hat in ihren historischen Darstellungen die Untersuchung über den Inhalt der Sage und des Aberglaubens, soweit er die Heilkunde berührt, gänzlich abgewiesen. Die Mühe, alten Mythen und sagenhaften Vorstellungen einen spezifischen Wert für die Geschichte der Medizin abzugewinnen, halten ihre Geschichtsschreiber für unnütze Verschwendung." — „Aber", so fährt er fort, „an dieser Auffassung ist meist nur ein irriger Begriff vom Wesen der Sage und ihrem Verhältnis zur geschichtlichen Wirklichkeit Schuld. Denn nicht bloss drücken die mythischen Gestalten alter Völker die terminologische Sprache ihrer ganzen Erkenntnis und Wissenschaft aus, es sind auch die Sagen und Traditionen, in denen sich ein Verhältnis der Völker zur Natur und ihren geheimnisvollen Einflüssen auf Geist und Körper der Menschen ausspricht, ein stärker oder schwächer aufgetragenes Abbild von der wirklichen Erkenntnis und der faktischen Wissenschaft der Zeit."

Die Arbeit Selig Cassels *Zum armen Heinrich Hartmann's von Aue* (im *Weimarischen Jahrbuch,* I, 1854) und ihre spätere Amplification im Buch des konvertierten Paulus Cassel *Die Symbolik des Blutes und der arme Heinrich von Hartmann von Aue* (Berlin 1882) enthalten zahlreiche triftige Belege für die oben wiedergegebene Meinung, die eigentlich dem Vico angehört.

Unabhängig von Cassel ist W. H. Roscher in seinen Untersuchungen über *Die Hundekrankheit der Pandareostöchter und andere mythische Krankheiten. Ein Beitrag zur Kritik der Mythenüberlieferung* (im *Rheinischen Museum für Philologie,* N. F., 53. Band, 1898) zu einem gleichen Ergebnis gekommen. Die mythographische Scholiastennotiz zu *Odyssea* XX, '66, das Wort *κυων* betreffend, enthält nach ihm eine alte Überlieferung. „Die Nachrichten über Krankheiten mythischer Personen beruhen", wie er deutlich zeigt, „auf guten alten Traditionen; von einer erfindenden oder erdichtenden Tätigkeit alexandrinischer und späterer Gelehrten auf diesem Gebiet zum Zweck aetiologischer Erklärung kann bis jetzt keine Rede sein." „Allen von mir aufgeführten Krankheiten mythischer Personen liegen uralte medizinische Beobachtungen und Erfahrungen zu Grunde; reine Phantasiekrankheiten lassen sich in dem Kreise der griechischen Mythen bisher nicht nachweisen."

Der Arzt, der sich ein wenig mit den alten Seuchenschriften abgibt, findet darin eine Anzahl sagenhafter Berichte, die er anfänglich für sinnlose Erdichtungen zu halten geneigt ist, denen er aber einige Bedeutung zuzugestehen endlich nicht mehr umhin kann, wenn er sieht, wie sie immer und immer wiederkehren in gleichbleibender Schlichtheit oder in wechselnder Ausschmückung, und zwar ohne dass sie auf einen gemeinsamen Ursprung zurückgeführt werden könnten. Eine solche Sage ist die von dem Ausbrechen einer lange Zeit eingesperrt gewesenen Pest.

Im Volksmunde begegnen wir dieser Sage mit den folgenden Zügen:

Zur Pestzeit lebten in Fanas zwei Brüder. Diese bohrten in einen Tramen ihrer Stube ein Loch und sperrten da ihren Anteil Pest hinein, schlugen dann einen hölzernen Nagel in das Loch und begaben sich ins Ausland, bis die Pest vorüber und alles wieder ruhig geworden war. Als sie nach Langem wieder heimgekehrt waren, zogen sie aus Mutwillen den Nagel aus der Wand, um das Wesen der toten Pest sich näher zu besehen; da kroch aber die lebend gebliebene Pest schnell heraus und tötete beide auf der Stelle. (Dietrich Jäklin, *Volkstümliches aus Graubünden.* Zürich 1874—1878).

In Achenberg, südwestlich vom Marktflecken Zurzach, findet alljährlich eine Wallfahrt zu Ehren Marias und Josephs statt, die von den Bewohnern des Schwarzwaldes noch immer fleissig besucht wird. Sie stammt aus der Zeit des schwarzen Todes (1348). Während dieser furchtbaren Pestseuche hatten Bauern die Mönche, die den Zins nicht herabsetzen wollten, erschlagen und das Kloster verwüstet; dabei waren sie im Keller an eine eiserne Tür geraten, die ein kleines Gewölbe verschloss mit einer Reihe modernder Leichen. Der Dunst jagte die Plünderer davon, aber sie alle wurden von der Pest befallen. (E. L. Rochholz, *Schweizersagen* II.)

Der Frankenapostel St. Remigius verschliesst im Jahre 496 die Pest hinter das Stadttor und vermauert sie. Ein Ruchloser durchbricht das Tor; die Pest wütet aufs Neue. — Bei den Brüdern Grimm steht die folgende, offenbar verdorbene Lesart nach *Flodoardi historia remensis*: Als in der Stadt Rheims ein wütendes Feuer ausgebrochen und schon der dritte Teil der Wohnungen verzehrt worden, erfuhr der Heilige die Botschaft in der Nicasienkirche. Er warf sich nieder und flehte um Hilfe. Darauf eilte er mit schnellen Schritten in die Stadt, wandte sich der Flamme entgegen und kaum hatte er mit seiner Rechten ein Kreuz gemacht, als sie wich und vor des Heiligen Gegenwart zu fliehen schien. Er verfolgte sie, trieb sie von allen noch unverletzten Örtern ab und zuletzt zum offenen Tor

hinaus. Darauf schloss er die Tür und gebot unter ausgesprochener Drohung gegen jeden Frevler, dass sie nimmermehr geöffnet werden sollte. Als nach einigen Jahren ein daneben wohnender Bürger, namens Fercinctus das Mauerwerk, womit das Tor verschlossen war, durchbrach, kam die Seuche in sein Haus, dass darin weder Menschen noch Vieh lebendig blieb. (*Deutsche Sagen*, 2. Band, No. 423. Berlin 1816.)

Das „Verkeilen" einer Seuche schildert nach alter Sage auch Jeremias Gotthelf in der Erzählung *Die schwarze Spinne*. Die schwarze Spinne, aus dem Kuss des Teufels auf die Wange eines Weibes entstanden, vervielfältigt sich und bringt tödliche schwarze Beulen über die Rinder und dann über Menschen. Ein gerechtes Weib spundet sie ein, ehe es stirbt, indem es ein Loch in einen Holzbalken des Hauses bohrt und dies mit einem Zapfen verschliesst. Später öffnet ein leichtsinniger Knecht das Loch im Rausch. Das Elend bricht wieder los, bis ein guter Mann die Spinne aufs neue einschliesst. (J. Gotthelf, *Gesammelte Schriften*, 15. Bd. Berlin 1816.)

Die Erzählung Gotthelfs ist nebenbei bemerkt für den Kenner eine prachtvolle Schilderung einer Milzbrandseuche.

Als bei der Einnahme von Seleucia in Assyrien im Jahre 165 nach Christus die Römer in den Tempel des chomeischen Apollo drangen und das Bild des Gottes wegnahmen, das nachher im Tempel des palatinischen Apollo zu Rom aufgestellt wurde, da fanden sie im Heiligtum ein kleines Loch, das sie, in der Hoffnung, Kostbarkeiten zu finden, erweiterten. Statt der erwarteten Schätze kam der durch die Zauberei der Chaldäer dort eingeschlossene Pestkeim *labes primordialis* hervor und ergriff die Soldaten und ward der Ursprung der grossen Pest, die unter Antoninus von Persien bis zum fernsten Westen nach Gallien gewütet hat. (*Ammiani Marcellini rerum gestarum* XXIII, 6, 24.)

Eine Variante der vorstehenden. Erzählung: die grosse Pest vom Jahre 165 soll in Babylonien entsprungen sein; dort hatte ein Soldat im Tempel des Apollo zufällig eine goldene Truhe verletzt; aus ihr brach ein Pesthauch hervor, der die Parther und den ganzen Erdkreis ansteckte. (Julius Capitolinus, *Marcus Antonius Philosophus*, cap. 8.)

Hierher gehört auch das Ausbrechen der Pest unter den Philistern, als sie die Bundeslade der Juden entführt hatten. (*Regum* I, cap. 5 et 6.) Wir kommen darauf zurück.

Noch ein Beispiel, das dartun soll, wie im Volksmunde die einfache Erzählung von der eingesperrten Pest fast ins Unkenntliche entarten kann:

Zur Zeit der Pest im Jahre 1610 war das Kirchdorf Linn auf dem Bözberge noch der Begräbnisplatz dreier Nachbardörfer. Als man damals die vielen Leute nicht mehr auf dem neuen Kirchhof unterbringen konnte, grub man auf dem benachbarten Felde eine tiefe Grube, warf die Toten unterschiedslos, wie sie nackt oder mit Kostbarkeiten geschmückt hingerafft wurden, in sie hinab und pflanzte schliesslich eine Linde auf den Platz. Dies ist die grosse Linde von Linn, die nun ihre 251 Jahre steht. Vor Alters ist ihr Stamm gespalten; in ihrer Höhlung, heisst es, haben grosse Schlangen ihren Wohnsitz und hüten die Schätze, die hier einst mit den Leichen in die Erde gelegt worden sind. Wer in die Klüftung des Baumes hineinsteigt, um den Geistern das ihrige zu nehmen, der muss auf der Stelle sterben. (E. L. Rochholz, *Naturmythen,* Leipzig 1862.)

In den ärztlichen Fachschriften lautet der Bericht von der eingesperrten und wieder frei gewordenen Pest gewöhnlich einfach so, dass ein aus Pestzeiten ererbtes Kleid oder Manuskript oder Bett oder ein beim Begraben von Pestleichen gebrauchter Sack oder Strick in einem Winkel, in einer Truhe, auf einem Speicher vergessen worden war und, nach vielen Monaten, Jahren, Jahrzehnten aufgefunden, ein neues Aufflammen der erloschenen Seuche bewirkt hat; oder dass eine nach längerer Zeit ausgegrabene Pestleiche oder ein aufgedeckter Friedhof dem Ausgräber die Pest mitteilte und durch diesen ein allgemeines Sterben erregte. Indessen geben durchaus glaubhafte und klarsehende Ärzte hier und da auch Berichte, in denen die abenteuerlichen Einzelheiten der Volkssage wiederkehren.

So erzählt Chenot, einer der erfahrensten und vorurteilsfreiesten Pestärzte aller Zeiten: Zu Ofen, der Hauptstadt Ungarns, fast ein ganzes Jahr nach erloschener Pest, nämlich im Jahre 1714, ist dieselbe bei folgender Gelegenheit wieder erweckt worden. Ein Maurer, der vor einem Jahre eine in Schwärung übergegangene Pestbeule hatte, verbarg damals einen mit deren Eiter besudelten Lappen in der Mauer seines eigenen Heuses und vermauerte das Loch mit einem hölzernen Keil. Nach Verlauf eines Jahres, in dem er sein Haus weisste, zog er aus Neugierde den Keil heraus und betrachtete den Lappen. Kurz darauf starb er, und seine ganze Familie wurde von der Pest mit sichtbaren Merkmalen hingerafft. (Julius v. Filep, *Zur Geschichte der Pestseuche in Siebenbürgen im Jahre 1755—1756.* Janus 1900.)

Berichte dieser Art sind nicht gerade häufig, und das Erzählte wird selten genug vorgekommen sein. Aber an seiner Wahrheit können wir nicht mehr zweifeln, seitdem wir wissen, dass der Erreger der orientalischen

Pest sich monatelang und jahrelang auf den künstlichen Nährböden, auf denen wir ihn züchten, lebendig und wirksam erhalten kann, wenn man ihn an dunklem Orte bei gewöhnlicher Temperatur ohne Schutz vor dem Austrocknen aufbewahrt. —

Die Weiterverbreitung des Pesterregers geschieht, wie es in den letzten Jahren mit Bestimmtheit festgestellt ist, nicht nur durch pestkranke Menschen, durch ihre Absonderungen, ihre Kleider und Geräte, sondern auch, und zwar wesentlich, durch pestkranke Mäuse und Ratten. Diese Tatsache wirft wohl ein Licht auf eine bisher dunkle Stelle im ersten Buch der Könige, deren wir bereits oben gedachten.

Die Philister entführten aus dem Tempel Jehovahs die Bundeslade und trugen sie in den Tempel des Dagon und stellten sie neben dem Bilde des Gottes auf. Aber die Hand des Herrn kam schwer über die Azoter und verdarb sie. Er schlug sie an den heimlichen Teilen mit Beulen. Es brachen die Landhäuser und die Felder in ihrem Gebiete auf, und Mäuse kamen heraus, und im Philisterstaat entstand die Verwirrung eines grossen Sterbens. Als aber die Männer von Azot die Plage sahen, sprachen sie: Die Lade des Gottes von Israel darf nicht bei uns bleiben, da hart seine Hand über uns ist und über Dagon, unserem Gotte. Und sie führten die Bundeslade im Lande umher. Wo diese aber eingeführt wurde, da kam durch die Hand des Herrn ein grosses Sterben über die einzelnen Landschaften und über die Männer jeglicher Stadt; Klein und Gross wurden geschlagen, dass ihnen Beulen hervorbrachen und verfaulten. Da sandten sie die Lade nach Accaron. Die Accaroniter aber riefen: Sie haben uns die Lade des Gottes Israels gebracht, damit er uns töte und unser Volk. Darum versammelten sie alle Fürsten der Philister und diese sprachen: Sendet die Lade zurück an ihren Ort, und er wird uns nebst unserem Volke nicht töten. Denn es war grosse Todesfurcht in die Städte gekommen und schwer wurde die Hand Gottes empfunden, da auch die Männer, die nicht starben, an den heimlichen Stellen geschlagen wurden. So war die Lade im Lande der Philister sieben Monate. Sie berieten nun mit den Priestern und Sehern: Was sollen wir dem Gotte Israel zahlen für unseren Frevel? Jene antworteten: Machet nach der Zahl der Landschaften der Philister fünf goldene Beulen und fünf goldene Mäuse, und sie setzten die Lade auf einen Wagen und dazu ein Kästchen, das die goldenen Mäuse und goldenen Nachbildungen der Beulen enthielt. In Bethsame empfingen die Leviten die Lade und das Kästlein mit den goldenen Gebilden. Der Herr aber schlug einige der Männer von Bethsame, weil sie die Lade angeschaut hatten; er schlug vom Volke siebzig Mann und vom Pöbel fünfzig-

tausend. Da sandten diese die Lade weiter nach Cariathiarim, wo Eleazar geheiligt wurde, um sie zu hüten, und das ganze Haus Israel hatte Ruhe zwanzig Jahre.

In dem vorstehenden Auszug aus der Vulgata habe ich nach dem hebräischen Text einige Ausdrücke, die in der Vulgata und von ihren Übersetzern zweifellos irrig gegeben sind, verbessert. Das Wichtigste ist die Einführung des Wortes Beule in die Übersetzung; die Vulgata hat *ani* und die deutschen Bibelübersetzungen geben das Wort mit „After“ oder „Ärsche“ (Luther) wieder. — Was aus dem biblischen Bericht mit Sicherheit hervorgeht, ist der innere Zusammenhang einer Seuche, die an der Schamgegend Beulen macht und viele Opfer fordert, mit einer Mäuseplage. Die zwiefache Form des Weihgeschenkes wäre — da nur das Sterben, nie eine Hungersnot beklagt wird — sinnlos, wenn die Philister die beiden Plagen nicht als zusammengehörig erkannt hätten. Klar ist der Gang der Epidemie: zuerst das Ausbrechen der Pest bei den Räubern der Bundeslade; dann Hinzukommen der Mäuse, dann das grosse Sterben; weiterhin Ausbreitung der Pest durch die Träger der Lade, die von Landschaft zu Landschaft ziehen. Man könnte versucht sein, noch mehr aus dem Text zu entnehmen, nämlich den jüdischen Hohepriestern dieselbe Kunst zuzuschreiben, die Ammian den Chaldäern zutraut, den Pestkeim einzuschliessen und zu verwahren.

Das ist vielleicht zu viel gedeutet. Aber das Geheimnis der schwarzen Kunst „Pestkulturen“ anzulegen, reicht zweifellos in das höchste Atertum hinauf, wie ich gelegentlich an anderer Stelle beweisen werde. —

Noch eine Sage sei hier gedeutet, die wir bei Cicero finden. Er berichtet vom Ibis, dass dieser heilige Vogel die Pest von Ägypten abwehre (*De natura deorum* I, 36). Das tut er wohl als Vertilger der Mäuse und Ratten; ob auch, wie Cicero meint, als Vernichter der vom Wüstenwinde herbeigeführten geflügelten Schlangen (Heuschrecken), wäre zu untersuchen. Es ist oft behauptet worden, dass die Heuschrecken die Pest verbreiten können. Wir wissen es nicht.

Ich sagte, die wissenschaftliche Erkenntnis, dass die Mäuse als Überträger und Vermittler der Pest wirken, sei sehr jung. Dasselbe gilt von der Erkenntnis, dass die Urquelle der Pest bei den Murmeltieren der mittelasiatischen Hochländer sich befindet. Die Sage wusste das längst; aber niemand hatte sie verstanden. Ich selbst hatte sie früher in Brehms Tierleben gelesen, mir aber nichts dabei denken können. Der Naturforscher Radde, bei dem ich später die erste Aufzeichnung davon fand, als ich mich

in seinen Schriften über das Leben der pesttragenden Murmeltiere unterrichten wollte, hatte die folgende Erzählung nur als Kuriosum aufgeschrieben, um damit in die Eintönigkeit naturwissenschaftlicher Mitteilungen ein wenig Abwechslung zu bringen; er war selbst überrascht und erfreut, als ich ihm nach Tiflis schrieb, dass das Märchen, das er lächelnd nacherzählt habe, zur Wahrheit geworden sei. Hier ein Auszug aus seinem Bericht:

Mit dem ersten Tage, an welchem das Murmeltier aus dem Winterschlaf erwacht, rüsten sich die jagdliebenden Tungusen und Burjäten zu seiner Verfolgung. Sie satteln ihr Pferd und laden ihre Büchse. Ist es dem Jäger gelungen, eines der scheuen Tiere zu erlegen, so löst er zuerst die Eingeweide heraus, da sie den Geschmack des Fleisches verderben, und, will er das Tier sogleich verzehren, auch das Zellgewebe in der Achselgegend, das er für giftig hält. Bringt er dagegen die Beute heim in seine Jurte, so überlässt er die Zubereitung seiner Frau; er erteilt bei der Ablieferung der Beute nur die Mahnung, beim Enthäuten des Murmeltieres recht sorgsam das Menschenfleisch vom Murmeltierfleisch zu sondern, damit ersteres ja nicht mitgesotten und zum Ärger gefürchteter Gottheiten, der Burchane, verzehrt würde. Wir wundern uns, fährt Radde fort, über einen so törichten Aberglauben und möchten gerne etwas Näheres darüber erfahren. Der Tunguse erzählt uns mit ernsthaftem Gesichte Folgendes: Siehst du, sagt er, hier unter der Achsel des Murmeltieres findet man zwischen seinem Fleische eine dünne weissliche Masse, die wir nicht essen dürfen, da sie die Überreste des Menschen sind, der nach dem Tode durch den Zorn des bösen Geistes zum Murmeltier verdammt wurde; und er bezeichnet die Stelle mit dem Finger näher, welche meistens fetterfülltes Zellgewebe darstellt. Denn du musst wissen, fährt er fort, dass alle Murmeltiere einst Menschen waren und zwar Menschen, die von der Jagd lebten und ganz ausgezeichnet aus der Büchse schossen. Einstens aber wurden diese Jäger sehr übermütig. Sie prahlten, jedes Tier, ja selbst jeden Vogel im Fluge mit dem ersten Schuss zu töten, und erzürnten durch ihr Benehmen den mächtigen bösen Geist. Dieser wollte sie strafen. Er trat unter sie und sprach zu dem besten aller Schützen: Ich will eine Probe deiner Geschicklichkeit sehen und sie anerkennen, wenn du eine Schwalbe im Fluge mit der ersten Kugel niederschiessest; fehlst du aber, so will ich dich deiner Prahlerei wegen bestrafen. Der dreiste Jäger lud sein Gewehr: die Schwalbe flog, er schoss. Aber nur die Mitte des Schwanzes wurde durch die Kugel fortgerissen. Seit jener Zeit, sagen die Steppentungusen und die Mongolen, haben alle Schwalben den Gabelschwanz, und die übermütigen

Jäger wurden durch den Zorn des bösen Geistes in Murmeltiere verwandelt, an denen alles bis auf die eine Stelle unter dem Schulterblatte tierisch und darum essbar ist. (Radde, *Reisen im Süden von Ostsibirien.* 1862.) hat in den *Erinnerungen eines Jägers aus Ostsibirien* 1856—1863 die merkwürdige Mitteilung gemacht, dass es Jahre gibt, in denen die Tusemzen aufhören, sich vom Fleisch der Murmeltiere zu nähren, weil bei diesen sich die hinfallende Krankheit zeigt; sie gehen dabei wie die Fliegen zu Grunde, und viele unvorsichtige Tusemzen, die zur Stillung ihres Hungers sich mit dem Murmeltierfleisch nähren, bezahlen es mit ihrem Leben. In solchen Jahren sterben ganze Dörfer aus.

Was das für eine Krankheit sei, an der die Murmeltiere seuchenhaft dahinsterben und die sie auf den Menschen übertragen, wird aus den Berichten von Beljawski und von Reschetnikow (im russischen *Westnik der allgemeinen Hygiene* 1895) deutlicher. Die Murmeltierseuche bricht aus, wenn bei andauernder Dürre im Sommer und Herbst die Erde ausgetrocknet und das Gras verbrannt ist. Dann wird manches der sonst so munteren Tiere traurig und läuft so langsam, dass es leicht ergriffen oder geschossen werden kann. Oft sieht man eines wie schlaftrunken am Wege liegen. Untersucht man es, so findet man in einer seiner Achselhöhlen eine rötliche Geschwulst. Der Jäger, der es unvorsichtig ergriffen hat, der Burjäte oder Mongole, der es zum Mahle mitnimmt, erkrankt bald darauf fieberhaft. In seiner Achselhöhle oder Schenkelbeuge bildet sich eine Beule. Am zweiten oder dritten Tag stirbt der Kranke. Er selbst, seine Kleider, seine Geräte, seine Leiche teilen das Übel durch Ansteckung mit. Die Beulenpest, die orientalische Pest, nimmt ihren Lauf.

Es ist also keineswegs ein „törichter Aberglaube", wenn die Tungusen unter der Form religiöser Verpflichtung die Achselhöhle der Murmeltiere ausräumen. Sie üben damit eine notwendige Fleischbeschau; indem sie sich gewöhnen, auf den Teil, woran zuerst der Keim der Pest sich ansiedelt, zu achten, sind sie gezwungen, kranke Tiere von gesunden zu unterscheiden, und schützen sich so vor der grossen Gefahr der Ansteckung beim Ausbruch der Murmeltierseuche. Die Ausschmückung der Sage dient nur dazu, den Gebrauch, den sie einführen will, durch heilige Scheu zu befestigen.

Die Pest ist eine Seuche, deren Verbreitung durch Unreinlichkeit im weitesten Sinne des Wortes begünstigt wird: sie ist recht eigentlich eine Schmutzseuche, die zuerst nur den Pöbel heimsucht und unter diesem stets am schlimmsten wütet. Auch das hat die Sage mahnend festgehalten:

In Pestzeiten verbietet der Volksglaube in Serbien und Kroatien, dass man über Nacht das Geschirr ungewaschen stehen lasse; denn die Pest kommt Nachts ins Haus und sieht nach, ob alles rein sei; findet sie es aber nicht rein, so zerkratzt sie die Löffel und Schüsseln und vergiftet sie. (Friedrich S. Kraus, *Südslavische Pestsagen*. Wien 1883.)

Zweifellos liegt im Grunde dieser Sage auch die Tatsache, dass, wo der Abfall von den Mahlzeiten verstreut wird, Ratten und Mäuse, die Pestverbreiter, angezogen werden.

Die Feinde der Ratten und Mäuse, die Hunde und die Katzen, gelten der Volkssage auch als Feinde der Pest.

Die Pest, erzählt eine slavonische Sage, kommt alljährlich ins Land; doch den Hunden sei es gedankt, muss sie sich schleunig wieder aus dem Staube machen, oder sie wird von den Hunden zerrissen (bei F. S. Kraus, S. 15). — Einst verfolgten Hunde die Pest und sie verwandelte sich schnell in ein Weidengebünde, sonst hätten die Hunde sie zerrissen (ebenda S. 24). — Als uns letztesmal die Pest aufsuchte, wohnte sie bei einem alten Weibe, das weder einen Hund noch eine Katze hatte; vor diesen Tieren hat nämlich die Pest eine besondere Furcht, ausgenommen, sie wären von jemandem mit einem Besen, einem brennenden Holzscheit oder einem Schürhaken geschlagen worden. Nach geraumer Zeit liess sich die Pest durch jemand in ein anderes Dorf tragen, und diese Geschichte trug sich folgendermassen zu: Es kam an einem Abend ein Wanderer zu der alten Frau, um bei ihr über Nacht Herberge zu nehmen. Die Pest, die schon im ganzen Dorf gehörig aufgeräumt hatte, beschloss ihre Reise fortzusetzen. Da ihr kein Wagen zur Verfügung stand, befahl sie dem Manne, er müsse sie tragen. Er lud sie auf den Rücken und machte sich auf den Weg. Nachdem er eine Weile gegangen, fragte ihn die Pest, ob sie ihm schwer scheine. Er verneinte es. Sowie er das Wort aussprach, machte sie sich schwerer. So richtete sie mehrmals an ihn dieselbe Frage und machte sich jedesmal schwerer, so dass der Ärmste jeden Augenblick umzusinken glaubte. Die Pest merkte, der Mann könne unter ihrer schweren Last kaum mehr von der Stelle und so forderte sie ihn auf, ein Weilchen Rast zu halten. Kaum war er wiederum ein wenig zu Atem gekommen, so warf sie sich wieder auf ihn, damit er sie weiterschleppe. Und wiederum fragte sie ihn fast jeden Augenblick, ob sie ihm schwer erscheine. Er verneinte es wieder, worauf sie sich allmählich so leicht machte, dass er schon vermeinte, er trage sie überhaupt nicht mehr. So kamen sie endlich in das Dorf, wo ihm die Pest zum Lohn dafür, dass er sie getragen, die Zusicherung gab, sie werde niemand

aus seinem Hause hinraffen. Kurze Zeit darauf gelang es den Leuten, die Pest aus dem Dorfe zu vertreiben, sie flüchtete sich an die Save. Das Wasser war ausgetreten und hatte weit und breit alles überschwemmt; die Pest konnte nicht hinüber. Sie bat einen Fährmann, der die Leute auf seinem Kahne über die Save setzte, er möge sie hinüberfahren. Doch wusste sie zu ihrem Leide nicht, dass der Mann unter seinem Pelze einen Hund habe. Der Mann nahm sie in seinen Kahn und fing an zu rudern. Als sie sich in der Mitte des Flusses befanden, erwachte der Hund, erblickte die Pest und griff sie unbarmherzig an. Die Pest flehte den Mann an, er möge sie schützen. Alles umsonst. Der Hund setzte ihr so lange zu und zerbiss sie so jämmerlich, bis sie ins Wasser fiel. Mit grosser Müh und Not gewann sie das andere Ufer und drohte, ihre Wunden zu rächen, bis alle Hunde verendeten. Doch, Gott sei Lob und Dank, das wird nicht so bald geschehen; denn das Hundegeschlecht vermehrt sich von Tag zu Tag immer mehr. (F. S. Kraus, S. 33.)

Es ist nach der obigen Zusammenstellung von Sagen über die Pest, die leicht vermehrt und mit Sagen über andere Seuchen vervielfältigt werden könnte, kaum mehr nötig, zum Schlusse auch noch auf die Mahnung Alexander von Humboldts hinzuweisen, man dürfe „nicht vergessen, dass jeder auch der abgeschmackteste Volksglaube auf wirklichen, nur unrichtig aufgefassten Naturverhältnissen beruht. Wendet man sich von dergleichen Dingen mit Geringschätzung ab, so kann man in der Physik wie in der Physiologie leicht die Fährte einer Entdeckung verlieren.“ (*Reise in die Äquinoctialgegenden des neuen Kontinents.* (3. Band.)

Mir kam es darauf an, die Überzeugung zu verbreiten, dass die Männer der Volkskunde und Sagenforschung die Pathologie und Epidemiologie mit wertvollen Beiträgen bereichern können. Die Herausgeber dieser Zeitschrift und der Verfasser dieses Aufsatzes sind für Mitteilungen, die der Sagenforschung und der Heilkunde in gleicher Weise dienen können, dankbar.

Münster i. W., den 19. November 1905.



Besprechungen.

K. *FLORENZ, Geschichte der japanischen Litteratur.* 1. Halbband. Leipzig, Amelang, 1904, 254 S. (*Die Litteraturen des Ostens in Einzeldarstellungen.* Bd. X: 1. Halbband.) 3,75 M.

Obgleich uns K. Florenz, Professor an der Universität zu Tokio, bis jetzt nur die erste Hälfte seiner Geschichte der japanischen Litteratur zugänglich gemacht hat, scheint es sachgemäss, die Leser auf das Werk aufmerksam zu machen. Es nimmt sich wie die Arbeit eines wirklichen Sachkenners aus, der zugleich so viel Geschmack besitzt, uns nicht alles zu sagen, was er weiss. Die geschriebene japanische Litteratur umfasst nämlich einen Zeitraum von 1200 Jahren und ist an Gattungen und Erzeugnissen sehr reich. Der Verfasser gibt aber aus all seinem Wissen nur eine charakteristische Auswahl. Sie kennzeichnet die Japaner und kann die Freunde der vergleichenden Litteraturbetrachtung zu allerlei Parallelen anregen. Indem vorbehalten bleibt, auf das Buch, wenn es vollständig vorliegt, so eingehend, wie es die Arbeit verdient, zurückzukommen, beschränkt sich diesmal unser Bericht auf eine Skizzierung des Inhalts.

Die japanische Litteratur gehört nicht zu den völlig selbständigen oder unvermischten; vielmehr kam über Japan die mächtige Flutwelle des Chinesischen, die nur langsam zurückebbte. Mit der chinesischen Schrift (vgl. 58 f.) entlehnten die Japaner auch eine Menge „Muster" aus China, so dass es nicht selten schwierig ist, zu unterscheiden, was echt Japanisch, was Chinesisch ist. Ethnologisch werden die Japaner als ein Mischvolk bezeichnet, das sich aus drei Bestandteilen zusammensetzt: mongolisch-malayisch, koreisch oder koreanisch, Ainutypus.

Die erste Periode geht von der ältesten Zeit bis 794 p. Chr. Diese älteste Zeit ist voll Dunkel und Legende, in ihr erscheint ausser dichtenden Göttern sogar ein schlaftrunkener Affe als Dichter (S. 11). Dies ist die

archaische und vorklassische Litteratur. Von da ab bis 1600 geht die zweite Periode, das sogenannte Mittelalter. 1. Das Zeitalter der Klassizität, Heianperiode, 794—1186, 2. die nachklassische Zeit und der Verfall der Litteratur. Die dritte Periode, die neuere Zeit, geht bis 1868: Renaissance und Blüte der Volkslitteratur. Die vierte Periode endlich beginnt etwa 1870 mit Einführung der europäischen Kultur in Japan.

Aus dem gelegentlichen Verkehr zwischen Japan und China, der etwa mit Beginn unserer Zeitrechnung einsetzt, erwuchs den Japanern die Bekanntschaft mit der chinesischen Schrift, die 404 und 514 besondere Fortschritte in Japan machte (SS. 6, 9).

Die ältesten poetischen Erzeugnisse der japanischen Litteratur sind kleine fünfzeilige Lieder, die zwei Geschichtswerken einverleibt sind, dem *Kojiki* = Geschichte des Altertums und dem *Nihongi* = japanische Annalen. Das erste Werk datiert aus dem Jahre 712 p. Chr., das zweite etwa 720. Diese Gedichte sind etwa 500—700 entstanden. Arbeitslyrik scheint nicht darunter[1]); dagegen ein Hochzeitsvers, Glückwunsch-, Trink-, Liebes- und Trauerlieder. Die später so beliebten Kirschblüten erscheinen nur einmal. Die Form dieser echt japanischen kleinen Lieder wird S. 14ff. erläutert, ihre stilistischen Eigenheiten S. 19f.

An diese archaischen Lieder schliessen sich Rituale, die in einer poetischen Prosa abgefasst sind, *Norito* oder *Norito-goto:* eine religiöse Poesie in ungebundener Rede, die lange existierte, ehe sie niedergeschrieben wurde. Da gibt es ein Ritual für die Ernte, für Darbringung der ersten Reisähren an eine Göttin, bei der Weihung einer kaiserlichen Prinzessin zur Vestalin u. a. m.

Die zweite Periode, mit einer wesentlich schriftlichen Litteratur, die von der chinesischen und dem Buddhismus beeinflusst ist, nennt man gewöhnlich die Naraperiode (S. 47). Die koreanischen Mönche und Gelehrten brachten die buddhistischen Schriften in chinesischer Sprache mit: daher lernten dann viele Chinesisch. Etwa 650 p. Chr. wurden niedere und höhere Schulen für das Studium des Chinesischen errichtet, und bei den Leuten der höheren Stände entstand, wie anderwärts, die wunderliche Schrulle, es sei eine Auszeichnung, die fremde Sprache zu kennen und mit den Chinesen in Prosa und Poesie zu wetteifern. Der Erfolg war zunächst nur der Genuss einer sklavischen Nachahmung und der des Verzichts auf jede Originalität.

---

1) Vgl. dazu Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, 1899 S. 168, 181, 189.

Über die Prosa des achten Jahrhunderts handelt Florenz S. 60f. Während die Sprache der Urkunden, Gesetze, Proklamationen das Chinesische war, wurden gewisse kaiserliche Erlasse *(Semmyo)* in japanischer Sprache abgefasst. Die Prosa umfasste sonst geschichtliche Aufzeichnungen, sowie Beschreibungen von Sitten und Land und Familienchroniken.

Viel wertvoller ist die metrische Litteratur der Naraperiode; vielleicht sind ihre Erzeugnisse überhaupt die besten der ganzen japanischen Litteratur, enthalten in der ersten grossen japanischen Gedichtsammlung, dem *Manyoshu* (S. 75 ff.), 20 Bücher mit beinahe 4500 Gedichten. Sie sind fast alle lyrisch, genauer Gefühlslyrik (S. 89 f.). Der erste japanische Poet, der genannt zu werden verdient, ist Hitomaro (S. 93). Dem Inhalt dieser Sammlung widmet Florenz eine genaue Analyse.

Etwa seit 800 setzt sich die Vorherrschaft der chinesischen Litteratur noch fort, erst seit dem Ende des neunten Jahrhunderts ging sie in Japan ihrem Verfall entgegen (S. 131): es macht sich eine Reaktion des nationalen Geistes bemerkbar, die ungefähr 100 Jahre dauert. Näheres über die Litteratur seit 900 s. S. 136 ff.

Zur „klassischen Prosa“ der Heianperiode gehören fünf Gattungen: 1. *Mono-gatari*, Erzählungen, Novellen und Romane, deren Plan frei erfunden ist; 2. *Nikki* und *Kiko*, Tagebücher und Reiseschilderungen; 3. *Ka-jo*, Liedervorreden; 4. *Zuihitsu* oder *Soshi*, Skizzenbücher; 5. *Zasshi*, romantische Historien oder historische Romane, d. h. mit dichterischer Freiheit behandelte Darstellungen geschichtlicher Begebenheiten (S. 156 ff.).

Als ältestes Beispiel der *Monogatari* wird uns die „Erzählung vom Bambussammler“ genannt: Geschichte des Erdenlebens einer schönen Mondfee, die, wegen irgend eines Vergehens auf 20 Jahre auf die Erde verbannt, als winziges Kind von einem alten Manne in einem Bambusrohr gefunden wurde, schnell zu einer schönen Jungfrau aufwuchs und von zahlreichen Freiern aus den vornehmsten Hofkreisen umworben wurde. Dann wieder sind 125 Anekdoten aus dem Leben eines Dichters zusammengefasst. Oder eine Jungfrau ertränkt sich, weil sie nicht weiss, welchen von zwei Freiern sie wählen soll. Eine Menge Stiefkindgeschichten gibt es auch dort. Der grösste Roman der Heianzeit ist aber das Werk einer Frau, der Frau Murasaki Shikibu und heisst *Genji-monogatari* (S. 184 f.). Diese Erzählung vom Prinzen Genji ist zwar frei erfunden, aber der Roman trägt ein so deutlich realistisches Gepräge, die meisten Gestalten sind so lebenswahr, dass er auf genauester Beobachtung der Umgebung der Verfasserin beruht und ein treues Bild der sozialen Zustände der Zeit

liefert (S. 210 f.). Die Erzählung füllt mit ihren 54 Kapiteln etwa 4000 Oktavseiten.

Diese berühmte Schriftstellerin ist aber nicht die einzige ihres Geschlechts. Vielmehr haben wir nicht nur eine Menge von Tagebuchlitteratur, von Frauen geschrieben, sondern eine ganze Blütezeit der Frauenlitteratur (990—1070, S. 220 f.), die sich vom Tagebuch zum Skizzenbuch erweitert. Da sagt uns eine feine Dame (S. 224) unter der Rubrik „Langweilige Dinge“: buddhistischer Gottesdienst an Abstinenztagen. Ein dringendes Geschäft, das sich über viele Tage ausdehnt. Eine lange Abschliessung im Tempel, um sich seelisch zu läutern. Aus einer längeren Reihe „Unangenehmer Dinge“: ein Säugling, der brüllt, während man gerade auf etwas hinhorchen möchte. Ein Hund, der den Geliebten, der sich heimlich heranschleichen will, stellt und anbellt. Man möchte ihn gleich totschlagen. Ein Mann, den man versteckt hat, und der zu schnarchen anfängt.

Im letzten Viertel der Heianperiode, (1071 — 1185) haben wir die Anfänge des historischen Romans — Geschichte und Politik interessierten und bewegten das Reich und natürlich hauptsächlich die Männer. Daher sind sie es, welche jetzt wieder die Führung in der Litteratur übernehmen. Die *Zasshi* wollen inhaltlich Landesgeschichte sein, die aber im poetischen Stil der *Monogatari* dargestellt wird.

Lange Zeit sind wir den Spuren einer höfischen oder Kunstpoesie nachgegangen, zu der selbst noch eine Geschichtensammlung gehört, in der die Geschichten alle mit „es war einmal“ anfangen, das *Konjaku* (S. 241). Aber ganz an volkstümlicher Litteratur fehlte es der Heianzeit nicht. Es gab da nämlich z. B. volkstümliehe Göttertanzlieder für religiöse Gelegenheiten, und diese *Kagura*-Lieder und-Spiele wurden etwa um 1000 hoffähig. Ausser diesen religiösen Liedern gab es volkstümliche heitere Lieder, die bei Banketten am Schluss von Tempelfesten gesungen wurden — wie denn Gesangsvortrag für diese volkstümliche Poesie unerlässlich ist.

Während sich buddhistische Gedanken und Stimmungen natürlich auch sonst zahlreich geltend machen, sind die *Wasan* ausschliesslich Buddhahymnen, von japanischen Mönchen in japanischer Sprache nach fremdem Muster gedichtet, aber vom Volke mit Zutaten versehen, die dem eigentlichen Charakter dieser Lieder fremd sind (S. 252 f.).

Berlin. K. Bruchmann.

CARL STEINWEG, Corneille. Kompositionsstudien zum *Cid, Horace, Cinna, Polyeucte.* Ein Beitrag zur Geschichte des französ. Dramas. Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer 1905.

Wie es die Deutschen zu Lessings Zeiten mit Klopstock machten, den sie zwar mit Eifer lobten, aber mit Vorsicht lasen, ganz ähnlich machen es die Franzosen von heute mit P. Corneille. Sie nennen ihn zwar *le grand* und hüten seinen Ruhm wie ein nationales Heiligtum und werden gewiss demnächst, wenn sich der Geburtstag des Dichters zum 300. Male jährt, dicke Weihrauchwolken zu seinen Ehren aufwirbeln lassen, aber es wird dabei bleiben, dass seine Dramen nur noch in Ausnahmefällen eine Aufführung auf französischen Bühnen erleben. Sie wissen selbst sehr gut, dass sie mit Corneille als Künstler nicht mehr viel anfangen können; desto höher schätzen sie seine ethischen Eigenheiten, und sie haben ein gutes Recht dazu, denn in den Stücken ihres ersten Tragikers spiegeln sich mit besonderer Schärfe zwei Seiten des gallischen Nationalcharakters, die schon dem alten Cato in die Augen fielen, ritterliche Bravour *(res militaris)* und Spitzfindigkeit, Pointiertheit, im Ausdruck *(argute loqui).* Man könnte darum meines Erachtens den Dichter des Horace und Cid geradezu den *ποιητης γαλλικωτατος* nennen.

Der Verfasser des mir vorliegenden Buches will durchaus nicht französischer sein als die Franzosen; er würdigt, was unsere Nachbarn jenseit der Vogesen an Corneille anerkennen, lässt es aber an Aussetzungen an dessen ästhetischer Wirksamkeit nicht fehlen. Hätte er sämtliche Dramen Corneilles in so gründlicher Weise nach verschiedenen Richtungen hin beleuchtet, wie die vier in der Aufschrift benannten, so hätte er's unter 1000 Seiten kaum machen können. Dass er nur die bekanntesten Stücke des französischen Tragikers unter die Lupe nimmt, hat zum Teil auch darin seinen Grund, dass er sie auf ihre Brauchbarkeit für den Gebrauch in deutschen Schulen prüft; er kommt dabei zu dem Ergebnis, 'dass *Horace* vom didaktischen Gesichtspunkte aus vor allen anderen den Vorzug verdiene, dass der *Cid* und *Polyeucte* passieren könnten, *Cinna* aber vom Kanon abzusetzen sei.

Was das Steinwegsche Buch geradezu charakterisiert, ist die starke Hervorhebung der „formalen Komposition", worunter der Verfasser nicht völlig das versteht, was man gewöhnlich dramatische Technik nennt. Unter jenen Begriff fällt ihm in erster Reihe die von ihm entdeckte Neigung des französischen Dramatikers, nicht einfach paarweis gereimte Verse zu schreiben, sondern zwei oder drei solcher Verspaare nach Senecas Muster strophisch zu verbinden. Zum Belege für seine Entdeckung hat Steinweg

eine reiche Fülle von Textproben, strophisch gegliedert, anhangsweise geliefert. In diesem Zusammenhange führt der Verfasser zugleich den gründlichen Beweis, dass für den „Dichter-Architekten", wie er Corneille bezeichnender Weise nennt, keineswegs materielle Gründe für die Einteilung der Akte massgebend waren, sondern, dass er die Länge der einzelnen Akte ausschliesslich nach einer gewissen Symmetrie, die Anzahl der Szenen betreffend, abzirkelte. Nicht übel bringt Steinweg zur Erklärung dieser überraschend architektonischen Beanlagung Corneilles in Erinnerung, dass derselbe aus Rouen, einer der Hauptstätten gotischer Baukunst, stammt.

Angesichts des Überwucherns dieser Art von Geistesrichtung, zu deren Feststellung der Verfasser durch eine mühsame, geradezu statistische Untersuchung[1]) gelangt ist, begreift man erst, warum der grosse Corneille der Vorzüge, die man an dramatischen Dichtern besonders schätzt, der Lebenswahrheit der Charakterzeichnung, des Reichtums der Phantasie, der geschickten Führung der Handlung, der Sprache, die von Herzen kommt und zu Herzen geht, fast völlig bar ist. Dass die sklavische Befolgung der Aristotelischen Regeln nicht daran Schuld ist, beweist das Beispiel Racines, der wenigstens einige jener Vorzüge aufweisen kann. Die Sentenzen, womit Corneille teils dem Drange seines eigenen juristischen Herzens, teils den Vorschriften des Seneca-Enthusiasten Scaliger folgend, seine meist saftlosen Tragödien gespickt hat, können natürlich jenen Mangel nicht ersetzen.

In der Besprechung der einzelnen Stücke des französischen „Dichter-Architekten" nach ihrer formalen und materiellen Seite weicht Steinweg von der chronologischen Ordnung ab, indem er mit *Horace*, als demjenigen Drama, das für Corneilles Art am meisten kennzeichnend sei, beginnt. Interessant sind die Vergleiche der einzelnen Dichtungen untereinander. Was den *Cid* betrifft, dem Corneille doch in erster Reihe seinen Dichterruhm verdankt, so konstatiert der deutsche Kritiker, dass die Führung der Handlung noch mehr wie im *Horace* zu wünschen übrig lasse; auch *Cinna* bedeutet ihm nicht nur aus Gründen der Komposition, sondern auch der Charakterzeichnung einen Rückschritt gegen *Horace*, während er in der Märtyrertragödie *Polyeucte* im Hinblick auf die bessere Technik, auf die grössere Lebendigkeit der Dialoge, statt der üblichen lang-

1) Zu dieser statistischen Forschung gehört auch die Ausrechnung der Zahl der Verse, die jede Person zu sprechen hat. Dadurch werden die Zweifel gelichtet, ob der Dichter, wie z. B. im Falle der Infantin Uraca, die Rolle als haupt- oder nebensächlich aufgefasst wissen wollte.



atmigen Monologe und Botenberichte, einen entschiedenen Fortschritt erblickt.

Er hat noch mehr gerade für den *Polyeucte* übrig, gegen dessen Mängel er sich übrigens durchaus nicht verschliesst, weil hier der Dichter angesichts der aufgeworfenen Probleme Farbe bekennt. Während dieser in den früheren Stücken entweder nur akademische Fragen stellt und akademisch abhandelt oder, kann man sagen, mit Ibsen spricht: „Ich frage meist, antworten ist mein Amt nicht", entscheidet er sich hier für eine bestimmte Lösung, z. B. wie man sich der Alternative Gott und Welt gegenüber zu verhalten habe, oder bis zu welchem Grade die Ehe heilig sei, und man kann Steinweg nur beipflichten, dass Corneille, so wenig auch einem protestantischen Bewusstsein seine Art, diese Probleme zu behandeln, gefallen mag, damit eine reiche Saat für die dramatische und novellistische Litteratur ausgestreut hat.

Für die vergleichende Litteraturgeschichte fällt in diesem neuesten, schätzenswerten Buche über Corneille nur blutwenig ab. Wenn aber Steinweg hier und da einen Vergleich einflicht, so muss man ihn treffend nennen. Es sind, wenn ich mich nicht sehr irre, lauter Schillersche Gestalten, die zum Vergleich herangezogen werden, z. B. wird Wallenstein, der Herz und Hand seiner Tochter seiner jeweiligen Politik opfern will, mit dem römischen Statthalter Felix, der seine Tochter Paulina aus politischen Rücksichten bald Polyeuctes zuspricht, bald ihm abspricht, in Parallele gesetzt; bei einer anderen Gelegenheit wird der Friedländer mit dem Kaiser Augustus verglichen, als sie sich ihrem ärgsten Feinde ganz hingeben. Ob unser Schiller mit Bewusstsein in den Spuren des wälschen Poeten wandelt, über dessen dramatische Kunstfertigkeit er sich in seinem Brief an Goethe vom 31. Mai 1799 nicht gerade schmeichelhaft ausdrückt, diese Frage lässt Steinweg ganz unberührt. Da der Dichter des Wallenstein in der Auffassung des Tragischen Corneille sehr nahe steht, möchte ich diese Ähnlichkeiten, deren sich leicht noch mehr aufzählen lassen, nicht ohne weiteres zufällig nennen. Zu den Verdiensten, die sich Steinweg durch seine gediegene Arbeit, ein Muster deutscher Gründlichkeit, erworben hat, gehört auch das, eine erneute Anregung gegeben zu haben, Corneille mit seinem Antipoden Shakespeare und seinem Halbbruder Schiller eingehend zu vergleichen und die entdeckten Ergebnisse aus ihrem Milieu zu begründen. Auch die Schule, deren Interesse der Verfasser des jüngsten Werkes über Corneille nicht aus dem Auge verliert, würde aus solcher komparativen Arbeit ihren Nutzen ziehen.

Magdeburg. Dr. Jak. Engel.



LOUIS CAZAMIAN, *Le roman social en Angleterre (1830—1850).* Dickens — Disraeli — Mrs. Gaskell — Kingsley. — Paris 1905, 2. edition, Société nouvelle de librarie et d'édition. — 575 S. —

Die Bedeutung dieser ausgezeichneten Arbeit liegt vor allem in der Klarheit und Konsequenz, mit der ein bestimmter Gesichtspunkt durchgeführt wird. *Cette étude est un essai de psychologie sociale historique* — das sind die ersten Worte, und nirgends werden sie Lügen gestraft. Der Verfasser nimmt den englischen Roman einer bestimmten Epoche, deren Abgrenzung die politisch-historische Einleitung rechtfertigt, und untersucht sein Verhältnis zu den sozialen Anschauungen der Zeit. Auf die äussere Form also kommt es hier verhältnismässig wenig an — obwohl Cazamian nach guter französischer Tradition es nie versäumt, sie kurz zu beleuchten. Auf den Geist, in dem diese „sozialen Romane" geschrieben sind, kommt es an. Sie sind ihm Dokumente für eine wichtige Wandlung im öffentlichen Geist Englands — *public spirit* ist ja eine englische Begriffsbildung —: für die Entwicklung vom radikalen Utilitarismus zum idealistischen Roman bis hin zu Kingsleys christlichem Sozialismus (wieder eine englische Schlagwortschöpfung: S. 448, 2).

Ein ähnliches Werk hat bei uns Carl Heine unternommen, als er den deutschen Roman der Wertherzeit auf seine Tendenzen hin analysierte. Heine schlug dabei eine annähernd statistische Methode ein und suchte das Material vollständig zu geben; Cazamian greift die bedeutendsten Vertreter heraus (nicht ohne kleinere zu streifen). Jedes Prinzip hat etwas für sich; interessanter ist aber unzweifelhaft das französische Buch. Das liegt nicht bloss an dem Verfasser, der nicht oft, dann aber recht glücklich, schlagende Wendungen findet (*les allures insultantes de la bienveillance féodale* S. 247, Dickens' *optimisme infini du dénouement* S. 241 Kingsleys *guerre à la misère est une autre forme de la guerre à l'hérésie* S. 441); es liegt vielmehr an der Beschränkung auf ein paar interessante Typen.

Cazamian gibt jedesmal eine kurze Biographie und präzisiert den Standpunkt der Autoren, der ganz besonders überall auch durch das Verhältnis zu einem Mann, der keine eigentlichen Romane geschrieben hat: zu Carlyle, bestimmt wird (Carlyle S. 150; Carlyle und Kingsley S. 462, 502; vgl. auch Ruskin S. 169, Ruskin und Dickens S. 411). Die allgemeine politische Stellung verdichtet sich so von dem — wie wir sagen würden — feudalen Bulwer, der altliberalen Miss Martineau und dem politisch ziemlich indifferenten Dickens zu dem Imperialismus Kingsleys: zu

jenem sozialen Königtum, als dessen Vater C. Carlyle (S. 554, vgl. 163), als dessen bedeutendsten Agitator er Disraeli ansieht.

Wie Heine unterscheidet auch Cazamian durch die ganze Evolution hindurch zwei bleibende Typen (S. 53), die eben Typen des Engländers selbst sind: den utilitaristischen (Bentham, Miss Martineau) und den emotionellen (Carlyle, Ruskin, Dickens). Er untersucht den Grad von Aufrichtigkeit in Disraelis neuem Evangelium (S. 321, 323) und betrachtet sie als eine mindestens erworbene — während man von Bulwers Roman (S. 247) nicht einmal so viel behaupten kann. (Wie verhält sich der von Godwin Bulwer vorgeschlagene Buchtitel *Masques et figures*, S. 82, zu Gavarnis so benannter Karrikaturensammlung?) Zumeist hat er es aber doch mit unzweifelhafter Hingabe an ein bestimmtes Ziel zu tun, bei den „Philanthropen" (S. 191; auch der Kampf gegen die Tierquälerei findet Beachtung, S. 189 f.) wie bei den Sozialisten, bei Kingsley und denen, die die Bibel gegen die Nationalökonomie ausspielen, wie bei denen, die die Nationalökonomie gegen die Bibel ausspielen (S. 198 ff.).

Grade diese durchgehende Überzeugungstreue gibt nun dem Buch einen über die Geschichte der englischen Litteratur oder über die Geschichte des Romans hinausreichende Bedeutung. Es handelt sich um die für alle Philologie und Kulturgeschichte fundamentale Frage über den dokumentarischen Wert der Dichtungen. Der Roman steht unbedenklich von allen Dichtungsgattungen dem Leben am nächsten (vgl. S. 14); lässt sich aus ihm ein getreues Bild auf die geschilderten Ausländer ziehen, wie wir das tun, wenn wir aus Veden und Edda, aus Ulrichs von Lichtenstein *Frauendienst* und dem *Don Quijote* oder *Simplicissimus* kulturgeschichtliche Schlüsse ziehen?

Die Verfasser der sozialen Romane wollen ein Bild der Zeit oder wenigstens bestimmte aktuelle Zustände geben. Sie bedienen sich urkundlicher Grundlagen wie Dickens und besonders Kingsley; sie nehmen Porträts auf wie Disraeli und wieder Kingsley; sie stützen sich auf Lehrbücher wie Miss Martineau. Und trotzdem hat man den Eindruck, dass der soziale Roman nicht die Wirklichkeit wiedergibt, sondern nur ihren Reflex; dass die Realität, die er wiedergibt, eine psychologische viel mehr als eine soziale, politische oder kulturhistorische ist. Zumal die Musterung der Figuren, die Cazamian regelmässig, am eingehendsten aber bei Dickens (S. 269 f.) vornimmt, bestärkt dies Urteil: die Typen sind eben doch schon aus einer bestimmten Anschauung heraus gewählt. Die wissenschaftliche „Vertreterwahl", wie Zola sie anstrebte, wird auch nur um einen Grad der Wirklichkeit näher sein, weil es eine zuverlässige Statistik der „guten" und

„bösen“ Arbeiter, Bourgeois, Fabrikherren, Grossgrundbesitzer nicht gibt und nicht geben kann . . .

Auch die kulturgeschichtliche Methode wird aus diesem trefflichen Beitrag zur historischen Sozialpsychologie und zur Entstehung des „sozialen Gewissens“ (S. 181) zu lernen haben.

Berlin. Richard M. Meyer.

H. HÖLZKE, *Zwanzig Jahre deutscher Litteraturgeschichte und kritische Würdigung der schönen Litteratur der Jahre 1885—1905.* Braunschweig 1905. R. Sattler. 225 S. M. 2.50.

Über einen grossen Teil dessen, was er hier *schöne Litteratur* nennt, hat der Verfasser bereits unter dem Titel *Das Hässliche in der modernen Litteratur* eine eigene Schrift veröffentlicht. Er zeigte damals wie jetzt ein gewisses Talent, unerfreuliche Erscheinungen zusammenzutragen, übrigens ohne jedes Verständnis der Zusammenhänge. So ist auch diesmal für die ästhetische Würdigung bezeichnend, dass nach H. Maupassant (S. 10) „nur fleischliche Beziehungen und deren Folgen darstellte“; für die kritische, dass pornographische Blättchen wie „Sekt“ und „Satyr“ zweimal (S. 25 und 48) zur „Litteratur“ gezogen werden, wobei sie einmal in die Nähe von — Clara Viebig geraten!

Für die allgemeine Qualifikation dieses Retters und Richters der verdorbenen Litteratur mögen noch ein paar hübsche Proben zeugen:

„Man setzte sich zusammen aus Gymnasiasten, Studenten und beruflosen Litteraten“ (S. 6).

„Die Mitarbeiter des letztgenannten Blattes sind diejenigen, die, den Kreislauf des Sturmes und Dranges vollendend, wieder das Schöne darstellen, aber hierin kein Mass und keine Grenzen kennen“ (S. 30).

Im Einzelnen urteilt der Verfasser vielfach ganz zutreffend; im Ganzen scheint er es mehr auf Vorarbeit für eine neue Blütenlese des Hässlichen und Abgeschmackten abgesehen zu haben, wofür er uneigennützig eigene Beiträge liefert.

Berlin. Richard M. Meyer.



HENRIETTE K. BECKER, *Kleist and Hebbel.* A Comparative Study; the Novels. A Dissertation submitted to the Faculties of the Graduate School of Arts, Literature and Science of the University of Chicago in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy. Chicago, Scott, Foresman and company. 1904.

Verschiedene, z. T. namhafte, Schriftsteller nennt die Verfasserin der vorliegenden Doktordissertation in den Eingangsworten, die auf die Wahlverwandtschaft zwischen Kleist und Hebbel aufmerksam gemacht haben. Ganz allgemein tut dies zuerst H. Heine in der Vorrede seiner französichen Ausgabe *Über Deutschland;* nicht spezieller tat es Ad. Wilbrandt in seiner Kleistbiographie. Etwas eingehender befassten sich mit der Sache Friedmann und Minde-Pouet, von denen ersterer Kleist auf dramatischem, letzterer auf epischem Gebiete als Bahnbrecher bezeichnet. Der Anregung Minde-Pouets folgend, weist nun die Verfasserin die Beeinflussung Hebbels durch Kleist auf dem Felde der Novellistik im einzelnen eingehend nach. Das Charakteristische ihrer Erzählungsweise, das, was Hebbel an Kleist so imponierte, ist die Kraft und Lebhaftigkeit der Konzeption, die Gedrungenheit und Konzentration der Form, die Tiefe der Psychologie, kurzum das Dramatische. Beiden kommt es auf die Lösung eines seelischen Problems an, zu der sie als Mittel eine kurze Erzählung wählten, die insofern an das Drama heranreicht, als die Entwickelung des Charakters vermittels einer reichen Handlung, und zwar für Hebbel noch in höherem Grade als für Kleist, die Hauptsache ist: denn in den Kleistschen Novellen: *Die Bettlerin* und *Das Erdbeben* gruppiert sich das Interesse weniger um die Charaktere als um die Situation. Aber welcher Fortschritt gegen die Romantiker wie E. T. A. Hoffmann, die es auf Stimmungsmache, und gegen die Jungdeutschen, wie Gutzkow, die es auf eine Gelegenheit, ihre Ansichten über Religion, Politik usw. auszukramen, abgesehen hatten. Alles Interesse häufen daher Kleist und seine Schüler auf die Person des Helden. In der Novelle *Mich. Kohlhaas* z. B., die in ansprechender Weise als ein reguläres fünfaktiges Drama analysiert wird, verlässt nach dem Ausdruck der Verfasserin der Held fast niemals die Bühne, und was auswärts sich ereignet, das erfahren wir durch das Medium derer, die es ihm berichten. Ähnlich ist es in Kleists *Marquise,* ähnlich in Hebbels *Barbier Zitterlein,* ähnlich in dessen *Anna,* seiner *Kuh,* seinem *Heidvogel* und *Schnock.*

Auch insofern nähern sich beider Dichter Novellen dem Drama, als sie ihre eigene Person hinter ihren Gestalten gänzlich zurücktreten lassen, sich jedes Moralisierens, jeder Reflexion über Taten und Gefühle ihrer Figuren

enthalten, und nur durch die Verteilung von Licht und Schatten auf den Leser einzuwirken suchen. An die dramatische Form streift auch die Gewohnheit beider Dichter, ihre Personen mit so wenig Worten als nur irgend möglich einzuführen, und wenn Beschreibungen unumgänglich sind, so geschieht es nach dem von Lessing empfohlenen, dem Homer abgesehenen Rezepte, ein Bild durch Handlung entstehen zu lassen. Bei dieser Methode kommt es bei beiden Autoren, bei Hebbel noch weniger als bei Kleist, fast nirgends zu einer Beschreibung der äusseren Natur; beide beschränken sich auf lakonische Angaben von Ort, Zeit und Witterung. Schrieb doch Hebbel 1851 in seinem Tagebuch: „Man sieht die Natur eigentlich nur so lange, als man den Menschen noch nicht sieht." Als verkappte Dramatiker erweisen sich beide Erzähler auch insofern, als sie in den Dialogen ihrer Personen die direkte Rede bevorzugen — Hebbel tut es noch mehr wie Kleist — und beide lieben es im Drama, wie im Leben, dessen Spiegel ja das Schauspiel sein soll, den Dialog zu unterbrechen und unterbrechen zu lassen. Ist es bei dieser Richtung der Verfasser noch nötig zu erwähnen, dass die Dialoge absolut sachlicher Art sind, dass, wie im Drama, in den Augenblicken höchster Erregung oft Ausrufe, Blicke, Gesten die artikulierte Rede ersetzen?

Alle diese Beobachtungen und manche andere hat die Verfasserin der Dissertation mit vielen, lehrreichen Beispielen belegt. Man wird die ziemlich umfangreiche Broschüre nicht ohne die Befriedigung, etwas gelernt zu haben, und nicht ohne den Wunsch, auch die Dramen beider Dichter in gleich gründlicher Weise in Parallele gestellt zu sehen, aus der Hand legen.

Magdeburg. Dr. Jak. Engel.

CHR. ISCHYRIUS, ***Homulus.*** Texte latin, publié avec une introduction et des notes par Alphonse Roersch, Chargé de cours à l'université de Gand. Gand, Librairie Néerlandaise. 1903. XLIII u. 63 S.

Die vorliegende Ausgabe ist von H. Logeman angeregt worden, der in seinem ***Elkerlyc-Everyman*** (Gand 1902) die Frage nach der Priorität der englischen und holländischen Fassung der bekannten Moralität aufs Neue untersuchte und hierbei auch die lateinische Bearbeitung des Ischyrius oft heranzog. Der Herausgeber, dem wir schon andere Arbeiten zur Geschichte der klassischen Studien in Belgien verdanken, handelt in der ***Einleitung*** zunächst über den Autor. Er hat ermittelt, dass dieser aus Vryaldenhoeven stammte und von 1517 bis 1532 in Maastricht eine Schule leitete, in welchem Jahre er abgesetzt wurde und seine Spur für uns verloren geht. Ausser dem ***Homulus*** besitzen wir von dem Autor noch eine Sammluug erbaulicher Abhandlungen und Gedichte, den ***Hortulus animae.***

Vier dieser Gedichte werden abgedruckt, die im Stil dem Homulus sehr ähneln. — Der Text ist in der Hauptsache ein Abdruck der ersten Ausgabe von 1536, die Varianten der übrigen, die meist nur Druckfehler oder Verschiedenheiten der Schreibung betreffen, werden besonders verzeichnet. Sehr wertvoll sind die *Notes*, in denen der belesene Herausgeber auf die Stileigentümlichkeiten des Autors und die Muster, denen er folgte, eingeht. Am meisten schliesst er sich in Sprache und Stil an Plautus und Terenz an, so wunderlich sich auch der christlich-mittelalterliche Stoff in der antiken Gewandung oft ausnehmen mag; bekanntlich hat Ischyrius seiner Vorlage auch einiges zugesetzt, was direckt auf die Schmarotzerszenen der antiken Komiker als Vorbild hinweist. Von Interesse sind auch die häufigen Übereinstimmungen mit anderen neulateinischen Dramatikern, die der Herausgeber feststellt.

p. x. wird eine weitere Stütze für Logemans Theorie beigebracht, dass der gelehrte Karthäuser Petrus Dorlandus aus Diest der Verfasser des *Elckerlyc* sei: ein Widmungsgedicht zu einer Schrift von ihm erwähnt auch seine dramatischen Arbeiten: „*Dramata qui facili valuit conscribere vena*“. W.

NACHTRAG zu der Anzeige von Leys *LADY CRAVEN.*

Auf S. 242 dieses Bandes hatte ich den nicht immer zuverlässigen Angaben von Delandine folgend bemerkt, den Stoff zu dem Lustspiel *Nourjad* habe die Markgräfin einer französischen Erzählung entnommen. Die wahre Quelle aber ist, wie ich erst später ermittelt habe, die *History of Nourjahad:* by the author of Sidney Bidulph (d. i. Frances Sheridan, die Mutter des berühmten Dramatikers). Diese Erzählung erschien erst nach dem Tode der Verfasserin (1767) und wurde später in Henry Webers *Tales of the East,* Bd. II (1812) nochmals abgedruckt. Bereits 1769 war sie von Mme de Sérionne ins Französische übersetzt worden (vgl. Barbier, *Dict. des ouvr. anon.* III, 491); diese Version findet sich auch im *Cabinet des Fées* (t. 33). Es gibt sogar eine polnische Übersetzung (w Supráslu 1784).

Es bleibt noch hinzuzufügen, dass das Stück trotz seines geringen Wertes im November 1813 in einer Neubearbeitung auf die Bühne des Drury Lanetheaters kam und nicht weniger als 41 Wiederholungen erlebte (Geneste VIII, 402). Sein Titel lautete jetzt: *Illusions or the Frances of Nourjahad.* Jane Austen sah damals das Stück und schrieb darüber folgendes: „*We were too tired to stay for the whole of Illusion (Nourjahad), which has three acts; there is a great deal of finery and dancing in it, but little merit.*“ *(Letters of J. Austen,* ed. Lord Brabourne II, 223).

Berlin. Georg Herzfeld.

Abhandlungen.

Shakespeares Stellung zu seiner Zeit.

Akademische Antrittsrede.

Von

W. Wetz.

(Fortsetzung.)

Bei Shakespeares Auftreten waren also zwei grosse litterarische Richtungen in England vorhanden: die eine, das Ergebnis einer hohen geselligen und litterarischen Kultur, dem eigenen Volksleben abgewandt und in einer gewissen künstlichen Welt sich bewegend, durch Zartheit und Adel in den dargestellten Gefühlen und durch Kunst und Gewähltheit im sprachlichen Ausdruck ausgezeichnet, aber doch nicht frei von Geziertheit und Überfeinerung und des vollen Lebens entbehrend; die andere, mitten im Volk stehend, der wirklichen Welt zugekehrt und besonders die ursprünglichen Leidenschaften und ihre heftigsten Ausbrüche aufsuchend, unbeschadet der Schönheit der sprachlichen Form und der Melodie des Verses vor allem auf Wahrheit in den dargestellten Gefühlen wie in ihrem Ausdruck hindrängend, also eine Litteratur, die sich mehr an den ganzen Menschen wendet und darum in ihrer Wirkung auch über einen bestimmten Kreis hinausgreift, die roh und wild, aber auch voll Kraft und Leben ist.

Wie schon gesagt, schliesst sich Shakespeare dieser zweiten von Marlowe vertretenen Richtung an, nur dass er die Feinheit und Zartheit der ersten, der höfisch-gelehrten Richtung, damit zu verbinden weiss; das heisst: er bewegt sich innerhalb derselben Welt wie Marlowe, nur dass er neben dem Rohen und Gewaltsamen, das für diesen allein bestand,



auch das Zarte, Liebliche und Edle zu entwickeln weiss. Auch kennt er sehr wohl die Anschauungen, in denen die ritterlich-höfische Welt lebt und von denen Marlowe überhaupt ganz abgesehen hatte, aber er steht ihnen skeptisch gegenüber und übt eine unerbittliche Kritik an ihnen.

Es ist vielfach üblich, Shakespeare als einen Dichter hinzustellen, der zwischen Mittelalter und Neuzeit mitten inne stehe und die Vorzüge beider in sich vereinige. Manche finden sogar, dass er mehr noch dem Mittelalter zugehöre. Fr. Th. Vischer sagt z. B. von ihm, „er stehe noch im Helldunkel des Mittelalters": „Der Mond der Romantik stand noch am Himmel, während die Sonne der Aufklärung schon aufgegangen ist"[1]). Das Bild stammt meines Wissens von August Wilhelm Schlegel, und ähnlich äussern sich auch andere Romantiker oder von ihnen beeinflusste Kritiker. Diese Kreise betonten die Zugehörigkeit Shakespeares zum Mittelalter um so eifriger, als für sie ja das Mittelalter der Inbegriff alles Zarten, Innigen und Poetischen ist, während die Neuzeit in ihren Augen überwiegend die Verkörperung seichter Aufklärung ist mit ihrem Gefolge von Nüchternheit, Kälte und Prosa. „Liebe, Religion, Rittertum, Zauberei"[2]) haben wohl für die epische Dichtung neben Shakespeare — auch die prosaische — noch eine ähnliche Bedeutung wie für die des Mittelalters, nicht jedoch für das, wie schon gesagt, in seinem Kerne durchaus unromantische Drama Shakespeares; in diesem spielen sie keine grössere Rolle als in der Dichtung Goethes oder Schillers, oder irgend eines anderen Modernen. Und statt dass man das Mittelalterliche in Shakespeare so sehr hervorhebt, sollte man vielmehr anerkennen, dass er den Standpunkt des Mittelalters in vielen Fragen nicht teilt, ja bisweilen mit aller Deutlichkeit verwirft. Wie die meisten seiner Zeitgenossen tut er das auf dem Gebiete der Religion, er tut es ferner in seiner Darstellung der Liebe und des Rittertums, die beinahe entgegengesetzt ist der bei den Vertretern der höfischen Dichtung zu seiner Zeit üblichen.

Die Stellung Shakespeares zur Religion scharf zu bestimmen ist nicht ganz leicht. Das Beste hat vielleicht Goethe darüber gesagt, der in *Shakespeare und kein Ende* den Dichter einen „wahren Naturfrommen"

---

1) Angeführt nach E. W. Sievers, *William Shakespeare*. 1. Bd. 1866. S. 147. Ähnlich in Vischers *Shakespeare-Vorträgen* Bd. I, S. 21 ff. Hier wird Shakespeare dem Mittelalter zugewiesen, weil dieses „in seinem Charakter etwas Bärenhaftes, Bärenstarkes, Bärenwildes hat — und etwas Bär ist auch Shakespeare".

2) Tieck in der Vorrede zu den *Minneliedern* (nach Koberstein).

nennt, dem „die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln“[1]). Es fehlt in der Tat Shakespeares religiösen Ansichten die scharfe dogmatische Zuspitzung, die ihn deutlich dieser oder jener religiösen Richtung zuwiese, ohne dass er darum doch zu dem aufgeklärten Rationalisten würde, den seine liberalen deutschen Kritiker aus der Mitte des letzten Jahrhunderts in ihm sehen wollten.

Zwei wichtige Anschauungen begleiten Shakespeare sein ganzes Leben hindurch und liegen seiner gesamten Dichtung zugrunde: die eine ist, dass im Gange der Welt eine göttliche Leitung sichtbar ist, die zwar den Untergang des Gerechten und den vorübergehenden Triumph des Verbrechers duldet, aber doch über Kurz oder Lang das Gute zum Sieg, das Böse zur Bestrafung führt. Die zweite ist die Ansicht von der Schwäche und Hinfälligkeit der Menschennatur, die aus sich heraus nichts vermöge und der Gnade im höchsten Masse bedürftig sei. Dazu wäre dann noch anzuführen, dass der bisweilen religiös gefasste Begriff der sittlichen Verschuldung in Shakespeares Dichtung und namentlich in seinen Tragödien eine sehr wichtige Rolle spielt[2]). Darüber wesentlich hinausgehende Schlüsse zu ziehen verbietet meines Erachtens das unzureichende Material.

---

1) Es empfiehlt sich vielleicht, diese Stelle vollständig hierher zu setzen: „Freilich hatte er den Vorteil, dass er zur rechten Erntezeit kam, dass er in einem lebensreichen, protestantischen Lande wirken durfte, wo der bigotte Wahn eine Zeit lang schwieg, sodass einem wahren Naturfrommen, wie Shakespeare, die Freiheit blieb, sein reines Innere ohne Bezug auf irgend eine bestimmte Religion religios zu entwickeln“.

Dazu stelle man die Äusserung in der Anzeige von Calderons *Tochter der Luft*, wo er beklagt, dass man „in mehreren Stücken den hoch- und freisinnigen Mann genötigt sieht, düsterem Wahn zu fröhnen und dem Unverstand eine Kunstvernunft zu verleihen“ und dann fortfährt: „Bei dieser Gelegenheit bekennen wir öffentlich, was wir schon oft im Stillen ausgesprochen: es sei für den grössten Lebensvorteil, welchen Shakespeare genoss, zu achten, dass er als Protestant geboren und erzogen worden. Überall erscheint er als Mensch, mit Menschlichem vollkommen vertraut; Wahn und Aberglauben sieht er unter sich und spielt nur damit“. Der Dichter, heisst es weiter, verwende das Wunderbare zu seinem Zweck, „ohne dass er jemals die Verlegenheit fühlte, das Absurde vergöttern zu müssen, der allertraurigste Fall, in welchen der seiner Vernunft sich bewusste Mensch geraten kann“.

2) In meinem *Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Litteraturgeschichte* 1. Bd. *Die Menschen in Shakespeares Dramen* habe ich den Nachweis geführt, dass die tragische Leidenschaft, die den Helden bei Shakespeare in den Untergang treibt, unsittlich ist — auch Othello und Brutus nicht ausgenommen — und dass auch der sogenannte „innere Konflikt“ bei Shakespeare, das von Seelen-



Von konfessionellem Hader hält sich Shakespeare durchaus fern und beweist überall eine aufrichtige Hochschätzung für wahre Religion, in welcher Gestalt und Kleidung sie sich auch zeigen möge. Er ist frei von der Gehässigkeit gegen alles Katholische, die bei den meisten zeitgenössischen Dramatikern und namentlich bei Marlowe begegnet, vielmehr steht er dem Katholizismus und seinen Einrichtungen vorurteilslos gegenüber und würdigt sie unbefangen und mit Wohlwollen. Er stellt wohl ehrgeizige und ränkevolle Prälaten dar, die durch ihr Übergreifen in die politische Sphäre viel Unheil über ganz England bringen, neben ihnen aber stehen einige edle katholische Priester, die er mit besonderer Liebe behandelt, schlichte Mönche, die, dem Streite weltlicher Interessen entzogen, vermöge ihrer Weisheit und ihres Wohlwollens so recht berufen scheinen, als Vermittler und Friedensstifter zu wirken. Wenn man nun auch meines Erachtens mit vollem Rechte Shakespeare als aus dem Geiste des Protestantismus schaffend hinstellen darf, so hält das den Dichter doch nicht ab, bornierte puritanische Geistliche zu verspotten, und das darf um so weniger Wunder nehmen, als die von den Puritanern ganz beherrschte Londoner Stadtverwaltung alles, was sie konnte, tat, um den Schauspielern das Leben sauer zu machen. Man sieht also: eine ausserordentliche Unparteilichkeit in religiösen Dingen unbeschadet einer sehr ernsten religiösen Grundanschauung.

Bemerkenswert ist nun aber, dass Shakespeare den eigentlich mittelalterlichen religiösen Standpunkt keineswegs teilt, so unbefangen er ihn auch darstellt. Zunächst einmal fehlt bei ihm das Wunder, das unmittelbare Eingreifen Gottes, der Jungfrau oder eines Heiligen zur Wiederherstellung der verletzten sittlichen Ordnung, zu dem die mittelalterliche Dichtung so gerne ihre Zuflucht nimmt. Das Verbrechen führt bei Shakespeare in der Regel durch seine notwendigen Folgen selber zu seiner Bestrafung, ohne dass dazu ein Durchbrechen des gewöhnlichen Kausalverlaufs erforderlich wäre. Hier ist besonders auf die Thronräuber des Dichters, wie Richard III., König Johann und Macbeth, hinzuweisen, die der Krone zuliebe fremde Rechte mit Füssen treten, ja sogar vor Meuchelmord nicht zurückschrecken, aber später durch Aufstände ihren

---

schmerz begleitete Wollen und Handeln der Helden, von dieser Unsittlichkeit herrührt. (Vgl. bes. Kap. 4 und 5 über den *Konflikt* und über *Gerechtigkeitsgefühl und Gewissen,* namentlich S. 244 ff.) — Eine Ausnahme macht allein *Romeo und Julie,* weil das Liebesgefühl in diesem Stück, wie fast immer in Shakespeare, voller Seligkeit ist, aber nicht voller Qual wie eine eigentlich tragische Leidenschaft, so dass das Liebespaar allein durch feindliche äussere Mächte untergehen kann. (Siehe auch a. a. O. S. 536).

Thron wieder verlieren und elendiglich zugrunde gehen. Anlass zu ihrem Sturz ist nicht sowohl ihre Unrechtmässigkeit, als das Gefühl ihrer Unrechtmässigkeit, das sie zu blindwütenden Tyrannen macht, die jeden zu vernichten streben, der einen besseren Anspruch auf den Thron vorbringen oder ihnen aus einem anderen Grunde gefährlich werden könnte. Es ist die Nemesis ihres Verbrechens, dass sie, statt durch eine wohlwollende und gerechte Regierung ihre Stellung zu stärken, durch das Gefühl ihrer Unsicherheit getrieben werden, immer neue Verbrechen zu begehen, um die Früchte des ersten zu behaupten, und dass sie sich dadurch die Herzen ihrer Untertanen immer mehr entfremden, so dass diese begierig die erste Gelegenheit ergreifen, das Joch des Usurpators abzuschütteln. Es ist dann ferner zu erwähnen, dass Shakespeare die zarte Poesie des Marienkultus, die unsere protestantischen Romantiker so sehr liebten, und die Heiligenverehrung nicht kennt.

Viel wichtiger als die angeführten Punkte scheint uns jedoch der allgemeine Gegensatz zu dem Mittelalter, wie ihn Shakespeares sittliche Anschauungen offenbaren. Shakespeare stellt den Menschen wie in der Religion auch in der sittlichen Sphäre ganz auf sich allein und macht ihn autonom, während er vorher fremden sittlichen Normen untertan gewesen war. Besonders deutlich tritt dieser Unterschied in des Dichters Darstellung der Liebe und des Rittertums entgegen, wo nun wieder das eigene Gefühl das Handeln der Personen bestimmt, nicht aber eine überkommene Regel und, wo diese einmal im Stich lässt, die Entscheidung einer kundigen Frau in Liebessachen oder der Spruch der Standesgenossen in Ehrenhändeln. Vor allem aber bricht Shakespeare mit der mittelalterlichen Abkehr von der Welt und Verleugnung der menschlichen Natur, an deren Stelle er eine freudige Anerkennung der Berechtigung der Welt und der Menschennatur setzt.

Das religiös-sittliche Ideal des Mittelalters geht ja auf absolute Weltverneinung aus; es fordert die Weltflucht und die Abtötung des Fleisches, weil es in der Hingabe an irdische Zwecke und Leidenschaften eine Ablenkung von den himmlischen Dingen erblickt. Höher als das Wirken für die Welt, und geschehe es selbst in der lautersten Absicht und zu den höchsten und edelsten Zwecken, stellt man das beschauliche Leben, und wenn man auch die Ehe ihrem Charakter als kirchliches Sakrament gemäss nicht geradezu verwerfen kann, so hält man sie doch für dem Seelenheil nicht förderlich, weil sie den Menschen mit irdischen Sorgen belaste und durch sinnliche Lust herabziehe — als Ideal betrachtet man

den ehelosen Stand, das Leben der Nonne und des Mönchs, die sich durch ihr Gelübde zur Keuschheit verpflichten. Erwacht in jemand ein stärkeres religiöses Leben, so sagt er sich alsbald von allen weltlichen Pflichten los und zieht sich in die Einsamkelt zurück, um sich ganz religiösen Bussübungen zu widmen. Als gefährlichster Feind solcher heiligen Entschlüsse gilt die Liebe, die den Mann oder die Frau, die sich von irdischen Fesseln losringen wollen, nur fester in sie verstrickt oder sie, wenn sie sich schon von ihnen freigemacht zu haben glauben, aufs neue in sie zurückführt.

Bemerkenswert ist nun bei dieser Flucht aus der Welt, dass nur die Bedeutung dieses Schrittes für das individuelle Seelenheil, aber nicht für den Lebenskreis, dem sich der einzelne entzieht, betont wird, wie überhaupt die Sorge um das Heil der andern hier ganz zurücktritt. Der in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts schreibende Cyprian fordert einen neubekehrten Freund auf, mit ihm einen Blick auf die in Finsternis begrabene Welt des Heidentums zu werfen, gleich als stünden sie auf der Spitze eines Berges und sähen diese Welt unter sich liegen. „Er zeigt ihm die von gemeinen Trieben beherrschte Gesellschaft in Stadt und Land, im Zirkus, auf dem Forum, im Haus, aber er lehrt ihn nicht, nun von der Höhe hinabzusteigen und die in Verwirrung geratene Gesellschaft wieder in feste Ordnungen zu fügen, sondern er mahnt ihn, sich von diesem Anblick abzuwenden und sein Denken nur auf das Jenseits gerichtet zu halten"[1]). Man erkennt die Bedeutung eines Herrschers für das Gedeihen seines Landes an, das er in materieller Wohlfahrt und in Gesittung durch eine weise und gerechte Regierung fördern, durch eine schlechte zurückbringen kann, aber sein Wirken wird bewertet wie jede beliebige irdische Tätigkeit, und wenn er zunächst auf sein Seelenheil bedacht ist, so muss er seine Krone wegwerfen und als Büsser leben, ohne Rücksicht darauf, wie sein Land dabei fahren wird[2]). Die Geschichte nennt manche Fürsten, die so handelten, noch häufiger führten Sage und Dichtung solche vor. Die Erzählung von *Barlaam und Josaphat*, die aus dem Griechischen ins Lateinische und in die meisten Volkssprachen übersetzt wurde und die ganz von dem Geist weltverleugnender Religiosität erfüllt ist, schildert uns z. B., wie ein Königssohn die höchste weltliche Würde verschmäht

1) H. v. Eicken, *Geschichte und System der mittelalterlichen Weltanschauung.* 1887. S. 112.

2) „Gregor VII. hielt die mit dem weltlichen Regiment verbundenen Gefahren für so gross, dass ihm das Amt des Herrschers als unvereinbar erschien mit den Aufgaben des ewigen Seelenheils". v. Eicken a. a. O. S. 413.



und sich der Verführung durch Frauenreiz unzugänglich zeigt. Josaphat, den sein Vater Abennir in völliger Finsamkeit und Unkenntnis von allen Sorgen und Leiden der Menschheit erziehen will, erfährt trotzdem, dass es auch Trauriges im Leben gibt, Armut, Alter, Krankheit und Tod, und wird dadurch vorbereitet, die Wahrheit des christlichen Glaubens einzusehen. In diesem unterweist ihn der Einsiedler Barlaam, der ihn tauft und ganz und gar für seine Anschauungen gewinnt. Umsonst sucht Abennir seinen Sohn durch alle Lockungen der Erde, alle Künste der Zauberei wankend zu machen; umsonst bestürmen schöne Mädchen seine Sinne und eine gefangene Prinzessin, die sein Mitleiden erweckt und ihm Hoffnung auf ihre Bekehrung macht, sein Herz: wirkungslos prallen alle Versuchungen an ihm ab. Da überträgt ihm Abennir die Hälfte seines Reiches, weil er denkt, dass weltliche Sorgen ihn vielleicht noch am ersten seinem hohen Streben untreu machen könnten. Aber Josaphat benutzt die ihm verliehene Macht nur dazu, das Christentum in seinem Lande auszubreiten, die heidnischen Tempel zu zerstören und dafür christliche Kirchen zu bauen und im übrigen seinen Untertanen in allen Stücken das Muster eines gottseligen Wandels zu geben. Das bleibt nicht ohne Eindruck auf Abennir, der sich schliesslich von seinem Sohne zum Christentum bekehren lässt, dessen Anhänger er früher unterdrückt und blutig verfolgt hatte. Er legt alsbald die Regierung nieder und zieht sich in eine Wüste zurück, wo er nach vier Jahren strenger Bussübungen sein Leben endet. Josaphat herrscht also über das wieder vereinigte Königreich, aber nur der Wunsch seines Vaters hält ihn noch in der Welt fest. Nach dessen Tod beschliesst er, dem Beispiel seines Vaters, Barlaams und so vieler frommer Einsiedler zu folgen. Fruchtlos sind die Bemühungen seiner Untertanen, ihn in ihrer Mitte festzuhalten, und umsonst stellt ihm der von ihm ausersehene Nachfolger vor: wenn das Reich zu verwesen etwas gutes sei, so möge er es doch behalten, wenn es aber ein Anstoss und Ärgernis des Gemütes sei, warum wolle er es ihm aufladen und ihn verführen? Von dem einmal gefassten Entschluss kann ihn nichts mehr abbringen.

Vielleicht noch charakteristischer als *Barlaam und Josaphat* ist das französische Mirakel von *Sankt Wilhelm in der Wüste*[1]). „Wilhelm von Aquitanien hat sich in die Wüste zurückgezogen, um Busse zu tun. Ein Ritter kommt zu ihm und bittet ihn flehentlich, wieder in sein Land zurückzukehren, das durch die Abwesenheit des Herrschers in einen

1) *Miracle de Saint Guillaume du Désert. (Miracles de Notre Dame par Personnages,* publiés par Gaston Paris et Ulysse Robert. Tome II. Paris 1877. *Société des Anciens Textes français).*



trostlosen Zustand versetzt ist; die Armen sind der Ausbeutung und den Gewalttaten ohne Rettung preisgegeben, die Habe der Witwen und Waisen, die Ehre der Jungfrauen ist vor Bösewichtern schutzlos. Als nun Wilhelm auf diese Schilderung hin einen Augenblick an die Rückkehr denkt, wird er von Gott zur Strafe mit Blindheit geschlagen"[1]).

Zwischen diesen Dichtungen und Shakespeare lag die Renaissance, die dem antiken Staatsbegriff und der antiken Wertschätzung einer nach aussen gerichteten Tätigkeit wieder zu Ehren verholfen und die Natur wieder mit anderen Augen anschauen gelehrt hatte. Shakespeare bejaht freudig die Welt und erkennt einem von reinen Absichten geleiteten Wirken für die Welt eine hohe sittliche, ja geradezu eine religiöse Bedeutung zu. Die Verleugnung der Natur rächt sich in seinen Augen immer bitter — in Scherz und Ernst entwickelt er, wohin es führen muss, wenn man auch die berechtigten Regungen der Menschennatur, wie die Liebe von Mann und Weib, nicht anerkennen will. Es genügt hierfür auf die jugendlichen Asketen in *Verlorener Liebesmüh* und auf Angelo in *Mass für Mass* zu verweisen. Aus dem letzgenannten Stück verdient übrigens noch eine andere Gestalt erwähnt zu werden. Die tugendhafte Isabella begegnet uns zu Beginn als Klosternovize, der die Klosterregel nicht einmal streng genug scheint. Am Schlusse des Dramas, das sie in schwierigen Lagen hohe sittliche Eigenschaften entfalten liess, reicht sie dem Herzog von Wien die Hand zum Ehebunde, ohne eine Spur von Bedauern darüber zu empfinden, dass sie aus der Stille des Klosters in das Getriebe und die Kämpfe der Welt gerissen wird. Shakespeares Meinung ist offenhar die, dass Isabella gerade wegen ihres sittlichen Adels und ihrer Frömmigkeit würdig ist, die Stellung einer Fürstin zu bekleiden, in der sie sehr viel Gutes stiften und Gott ebenso wohl dienen kann wie im Kloster.

Man halte ferner gegen Josaphat und Wilhelm von Aquitanien Shakespeares Könige! Wie hoch denken diese und wie hoch denkt Shakespeare selber von der Bedeutung ihres königlichen Amtes! Von der Art, wie ein Herrscher es verwaltet, macht der Dichter das Wohl seines Landes im weitesten Sinne und seine Schätzung dieses Herrschers selber abhängig. Die Religion, wie sie Shakespeare versteht, muss sich in der Hingebung zeigen, mit der Jemand seinen weltlichen Obliegenheiten nachkommt. In nichts verrät der Dichter so deutlich seinen Gegensatz

---

1) Wilhelm Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas.* **1. Band.** *Mittelalter und Frührenaissance.* 1893. S. 151.

zu der mittelalterlichen Denkweise als darin, dass er ein furchtbares Strafgericht abhält über einen Fürsten, der sehr religiös ist, aber durch den beschaulichen Charakter seiner Religiosität an der Erfüllung seiner königlichen Pflichten gehindert wird und sein Land an den Rand des Abgrundes bringt. Ich spreche natürlich von Heinrich VI., einer der meisterhaftesten Gestalten, die Shakespeares geschaffen, und der ersten, die seine erstaunliche Kunst der Charakterzeichnung offenbarte.

Heinrich ist ein reines Kindergemüt, eine Seele ohne Arg, die auch Andern nichts Arges zutraut, und erfüllt von der lautersten Frömmigkeit. Alle Dinge betrachtet er unter einem religiösen Gesichtspunkt und überall sieht er das Walten Gottes, das er demütig verehrt und lobpreist[1]). Seine Ergebung in Gottes Willen verleiht ihm eine wunderbare Ruhe und Festigkeit, an der alle Schicksalsschläge und Demütigungen wirkungslos abprallen[2]) — sie berühren ihn fast nur deshalb, weil die Königin und seine Anhänger auch davon betroffen werden und sie nicht so geduldig hinnehmen[3]) — sie bewirkt aber auch, dass er in völlige Passivität versinkt und alles Gott anheimstellt, auch da, wo seine Handlungsweise als König ihm deutlich vorgezeichnet sein müsste. Er ist ein Spielball seiner Umgebung und trifft seine Entscheidungen, mag bei ihnen auch noch so viel auf dem Spiele stehen, so wie diese es ihm nahelegt, nicht aber wie die Rücksicht auf das Wohl des Staates es gebietet[4]).

1) Diese Seite von Heinrichs Charakter wird sehr wirksam in Szene gesetzt im zweiten Teil von *Heinrich VI.* zu Beginn des zweiten Aktes. Zu beachten ist hier auch die leise Ironie, mit der Shakespeare den König ein vermeintes Wunder, das sich nachher als ein plumper Schwindel erweist, zum Anlass frommer Betrachtungen nehmen lässt.

2) Als ihm gemeldet wird, dass alles in Frankreich verloren sei, sagt er nur:

„Schlimm Glück, Lord Somerset, doch wie Gott will."

(2. T. III, 1, 86.)

Eine zu seinen Füssen tobende Schlacht erfüllt ihn nur mit Mitleiden für die Opfer des Bürgerkrieges, aber weckt in ihm keine Hoffnungen und Wünsche:

„Der Sieg sei dessen, dem ihn Gott beschert."

(3. T. II, 5, 15.)

3) Siehe besonders den Schluss der Abdankungszene (3. T. I, 1) und den Monolog (3. T. III, 1), wo er in voller Geistesfreiheit die mutmasslichen Aussichten der beiden Gesandtschaften an den französischen Hof, der von Warwick und der von Margaretha, gegen einander abwägt und zu dem Ergebnis kommt, dass diese keinen Erfolg haben werde. „Armes Weib und armer Sohn, ruft er aus, eure Mühe ist so gut wie verloren".

4) So schon bei seiner Heirat mit Margaretha, zu der ihn die begeisterte Schilderung Suffolks bestimmt, und der zu Liebe er zwei Provinzen, Anjou und



Eine der Hauptursachen, weshalb das Mittelalter von dem Staate so gering denkt, ist darin zu suchen, dass diesem solche Aufgaben wie die Bestrafung und Unterdrückung der Übeltäter obliegen[1]), während die Kirche alle höheren sozialen Funktionen, die Seelsorge, die Wohltätigkeit, die Krankenpflege usw. sich selber vorbehielt. Shakespeare stellt nun jene Tätigkeit des Staates ausserordentlich hoch, und alles Unheil, das unter Heinrich über England hereinbricht, geht nach ihm darauf zurück, dass hier die erste Bedingung jedes Staatslebens, Aufrechterhaltung der Ordnung und Gesetzlichkeit, fehlt. Heinrich hat nicht die Kraft, die Schlimmgesinnten, wie Margaretha, Suffolk und York, niederzuhalten, die ihre selbstsüchtigen Zwecke auf Kosten der Allgemeinheit verfolgen und sich zum Sturze Gloucesters verbünden, in dem sie ein Hindernis ihres Ehrgeizes erblicken. Untätig, wenn auch mit innerem Schmerz, sieht er zu, wie sein treuer Berater, den er stets als redlich erfunden und von dessen Unschuld er auch jetzt felsenfest überzeugt ist, seinen Gegnern überantwortet wird, die entschlossen sind, sich seiner so bald als möglich zu entledigen. Auch zur Bestrafung von Gloucester's Mördern kann er sich nicht aufraffen: bei seiner unweltlichen Frömmigkeit, die unter Hinweis auf den Spruch: „Richtet nicht, auf dass ihr nicht gerichtet werdet" das Gericht Gott allein anheimstellt, fühlt er in sich keinen Antrieb, den Umständen seines Todes nachzuforschen — auch kann ja nur Gott, nicht

---

Maine, die als der Schlüssel der Normandie gelten, weggibt. Shakespeare stellt durchgehends diese Heirat als eine der wichtigsten Ursachen hin, weshalb die Stellung der Engländer in Frankreich unhaltbar wurde. So ferner bei der Besetzung des Gouverneurposten in Frankreich, die bei der Lage der Dinge dort von der grössten Wichtigkeit ist. Die Königin und ihr Anhang treten für Somerset, die Partei des Herzogs York für diesen ein. Der König selber ist unentschieden:

„Für mein Teil, edle Lords, ich weig'r es keinem;
Sei's Somerset, sei's York, mir gilt es gleich."
(2. T. I, 3, 104 f.)

Das hält die Königin jedoch nicht ab, als Hauptgrund, weshalb Somerset geschickt werden solle, gleich darauf anzuführen, dass der König es so haben wolle.

Diese Abhängigkeit Heinrichs von seiner Umgebung geht sogar so weit, dass, wenn Iren, ein armer Squire aus Kent, das Haupt des Rebellen Cade bringt, der Herzog Buckingham, der gerade zugegen ist, es für angebracht hält, dem König die passendste Art der Belohnung zu empfehlen:

„Wenn's Euch beliebt, mein Fürst, es wär nicht Unrecht,
Für seinen Dienst zum Ritter ihn zu schlagen." (2. T. V, 1, 76 f.)

1) „Nach der Meinung des Bischofs Wazo von Lüttich bestand der Zweck des Staates sogar lediglich in der Bestrafung der Verbrechen . . . Ganz derselben Meinung wie Wazo war ferner auch Johannes von Salisbury. Ihm erschien der Staat in der Gestalt des Henkers versinnbildlicht". v. Eicken, a. a. O. S. 371 f.



aber ein schwacher, irrender Mensch wie Heinrich sie genau erkennen[1]). Es bedarf auch hier wieder einer Nötigung von aussen, damit er etwas tue. Er verbannt Suffolk, der in der Tat der Hauptschuldige ist, aber er tut es erst, als Warwick und ein lärmender Volkshaufen es verlangen und ohne dass er feststellt, welcher Art Suffolks Schuld ist und ob noch Jemand sonst in diesen Mord verwickelt ist.

Man sieht, im England Heinrichs, wo keine Sicherheit der Person besteht und die Verbrecher nur durch die Selbsthilfe der Untertanen zur Strafe gezogen werden, treibt man unaufhaltsam der Anarchie zu, und kühne und tatkräftige Naturen wie der Herzog York können hoffen, hier ihre ehrgeizigen Pläne zu verwirklichen. Zunächst sucht dieser die vorhandene Verwirrung noch dadurch zu vermehren, dass er Hans Cade anstiftet, sich zum König von England ausrufen zu lassen und an die Spitze einer grossen Empörung zu treten, die es dem König um so schwerer fallen muss niederzuwerfen, als ein Heer unter Yorks eigenem Befehl zur Dämpfung eines Aufstandes in Irland aus England weggeschickt wurde. Bald scheint York die Macht des Königs so geschwächt, dass er mit jenem Heere gegen ihn heranzuziehen wagt, vorgeblich, um eine missliebige Person aus dessen Nähe zu entfernen, in Wahrheit, um seine Ansprüche auf den Thron geltend zu machen. Heinrich versucht es bei beiden Gegnern zunächst mit friedlichen Mitteln, da er nicht will, dass so viele fromme Seelen durch das Schwert umkommen[2]), aber das Blutvergiessen lässt sich nicht mehr abwenden.

In der Schilderung des furchtbaren Bürgerkriegs, der jetzt beginnt und England jahrzehntelang zerrüttet, wird zweierlei von dem Dichter immer und immer wieder eingeschärft: einmal, dass es vor allem die Schwäche des Königs ist, der es nicht verstand, sich Achtung und Gehorsam zu verschaffen und den Ehrgeiz der Königin, Suffolks und Yorks niederzuhalten, nicht aber ein anfechtbarer Rechtsanspruch an die Krone, wodurch diese Wirren in England hervorgerufen wurden, und dann, dass ein Bürgerkrieg ein ungeheures Unglück für ein Land ist, nicht nur wegen der Vernichtung von so viel Leben und Wohlstand, sondern vor allem wegen der schrecklichen sittlichen Verwilderung, die er im Gefolge hat[3]).

1) „Doch wie er starb, Gott weiss es, Heinrich nicht".

. . . .

„Wenn falsch mein Argwohn ist, verzeih mir, Gott!
Denn das Gericht gebühret einzig dir." (2. T. III, 2 131 ff.)

2) 2. T. IV. 4, 9 ff.

3) Auf die Gefahr einer feindlichen Invasion, die in den Wirren unter König

Alle Personen in *Heinrich VI.* sind von Bewunderung für den Vater des jetzigen Königs, für Heinrich V. erfüllt, der die Franzosen zu Paaren trieb und im Innern alle widerstrebenden Elemente mit starker Faust bändigte, und auch die Anhänger und Söhne Yorks stimmen in sein Lob ein[1]), obwohl er Yorks Vater als Verräter hinrichten liess — Niemand aber hat etwas an seinem Rechtsanspruch auszusetzen, der doch eher schlechter war, als der durch die längere Dauer des Besitzes gestützte seines Sohnes. Und ebenso einmütig sind alle in der Verurteilung der Lässigkeit des Königs, mag sie auch immerhin mit Frömmigkeit gepaart sein, und geben ihm allein das Unheil schuld, das unter ihm über England hereingebrochen ist.

Wie schon gesagt, hebt Shakespeare in der Darstellung der inneren Wirren unter Heinrich besonders ihre schlimmen Folgen auf sittlichem Gebiete hervor. Diese zeigen sich schon während des Aufstandes von Hans Cade in den Ausschreitungen einer irregeleiteten Menge, vor allem aber treten sie zutage in dem Kriege zwischen Lancaster und York, der alle Bande der Treue und Pflicht löst und die wildesten Triebe der Menschenbrust entfesselt. Anfangs finden nur einige den Weg von Heinrich zu York, später, als bald dieser, bald jener siegreich ist, wechselt man aus dem leichtesten Anlass seine Partei, etwa weil man eine Kränkung erfahren oder weil sich einem die Aussicht auf einen materiellen Vorteil eröffnet. Warwick geht von Heinrich über zu York und fällt von diesem wieder ab zum König, Clarence, der zweite Sohn Yorks, verlässt seinen Bruder Eduard und später die Partei Heinrichs — der tiefere sittliche Inhalt, der die Beziehungen eines Lehnsmanns zu seinem Fürsten erfüllen sollte, ist hier völlig verloren gegangen. Da ist es nur natürlich, dass einfache Leute aus dem Volke, die erst Heinrich und dann Eduard den Treuschwur leisteten, ihren ehemaligen König dem jetzigen gegen die in Aussicht gestellte hohe Belohnung ausliefern, wie sie es auch mit Eduard getan hätten, wäre Heinrich der Mächtigere gewesen[2]).

Johann in Shakespeares gleichnamigen Stück eine so wichtige Rolle spielt, wird nur einmal (2. T. III, 8, 43 ff.) hingedeutet.

Im Übrigen ist der Bürgerkrieg ein stehendes Thema in der englischen Dichtung zur Zeit der Elisabeth. Die Lage Englands in den ersten Jahren ihrer Regierung und die Unsicherheit der Erbfolge im Falle ihres Ablebens gegen Ende ihres Lebens veranlasste Epiker und Dramatiker, ihre Leser und Hörer unablässig auf die Schrecken eines Bürgerkrieges hinzuweisen.

1) z. B. König Eduard 3. T. II, 2, 150 ff.

2) Siehe die beiden Waldhüter im 3. T. III, 1.

Heftiger als sonst im Kriege entbrennt hier der Hass gegen den Feind, und abscheuliche Frevel, die aller Menschlichkeit Hohn sprechen, werden auf beiden Seiten verübt. An der Leiche seines von York erschlagenen hochbetagten Vaters gelobt Clifford, wie York die Greise nicht schone, so werde er künftig auch kein Erbarmen für die Frauen und Kinder vom Hause York kennen. Als er bald darauf Yorks Söhnchen Rutland trifft, handelt er nach seinem Schwur und stösst mitleidslos den um sein Leben flehenden Knaben nieder. Auch York selber bringen die Wechselfälle des Krieges in die Macht der königlichen Partei. Seine Feinde begnügen sich nun nicht mit seinem Tode — Margaretha will sich noch an dem Schauspiel seiner ohnmächtigen Wut laben. Sie lässt ihn auf einen Hügel stellen und ihm eine Papierkrone aufsetzen und höhnt ihn dann mit bitteren Worten. Darauf reicht sie ihm ein Tuch, das sie in das Blut Rutlands getaucht, und heisst ihn damit seine Tränen trocknen. Aber dieser Frevel bleibt nicht ungerochen. Alle Qualen, die Margaretha in ihrem masslosen Hass jetzt York zufügt, muss sie später selber leiden, als Yorks Söhne vor ihren Augen ihren Sohn Eduard erstechen und ihr Jammern um Gnade für ihn wirkungslos verhallt.

Aber der unselige Bürgerkrieg erstreckt seine verwirrende und zerrüttende Macht auch auf Gebiete, die scheinbar nichts mit ihm zu tun haben. Wo die Beziehungen der Menschen zu einander sich so mannigfaltig verschlingen, wie es innerhalb eines Volksganzen der Fall ist, kann es nicht ausbleiben, dass in einem Bürgerkriege sich nahe Befreundete oder Verwandte als Feinde gegenüberstehen und sich vielleicht gar in der Schlacht treffen. Shakespeare führt uns vor, wie ein Sohn seinen Vater, ein Vater seinen Sohn erschlägt, der unerkannt auf der Gegenseite ficht, und zeigt uns den Schmerz des Überlebenden, der seiner Mutter als Mörder seines Vaters, seiner Gattin als Mörder seines und ihres Sohnes entgegentreten soll[1]).

---

1) In Lessings *Kollektaneen* (Hempelsche Ausgabe XI, 2, 724ff.) findet sich unter den tragischen Süjets ein Vorfall verzeichnet, der möglicherweise unserem Dichter die Anregung zu dem erwähnten Auftritt gab. Jener Vorfall wird von Livius, von Velleius Paterculus und von Augustin berichtet, der ihn folgendermassen erzählt: *„Miles quidam, cum occiso spolia detraheret, fratrem nudato corpore agnovit ac detestatus bella civilia semet ipsum ibi perimens fraterno corpori adjunxit“. (De Civitate Dei,* Lib. II. cap. 25.) Shakespeare hätte dann an Stelle der Brüder Vater und Sohn gesetzt, wodurch der Mord eher noch grässlicher wurde, und er überdies die Möglichkeit zu zwei Szenen erhielt, indem er das eine mal den Sohn, das andere mal den Vater zum Mörder werden liess. — Die Klagen über den unseligen Bürgerkrieg legt Shakespeare vor allem dem Vater in den Mund.

Überhaupt ist diese ganze Szene, die die beiden verhängnisvollen Begegnungen von Vater und Sohn bringt, für die Kenntnis von Shakespeares Ansichten äusserst wichtig. Zuerst sehen wir König Heinrich, wie er, auf einem Hügel sitzend, hinabschaut auf die zu seinen Füssen hin und her wogende Schlacht und nur wünscht, er wäre tot, wenn dies Gottes Wille wäre. Ein glückliches Leben dünkt ihm das Dasein eines Schäfers, der auf einer Anhöhe sitzend sich eine Sonnenuhr kunstvoll ausschnitzt und daran den Lauf der Zeit verfolgt, der seine Stunden einteilt zwischen Wartung derHerde, zwischen Schlaf, Andacht und Ergötzung, und der nicht weiter zu denken hat als wann seine Schafe lammen werden und wann er die Wolle scheeren soll.

„Ach, welch ein Leben wär's, wie süss, wie lieblich!
Gibt nicht der Hagdorn einen süssern Schatten
Dem Schäfer, der die fromme Herde schaut,
Als wie ein reichgestickter Baldachin
Dem König, der Verrat der Bürger fürchtet?
O ja, das tut er, tausendmal so süss!
Und endlich: eines Schäfers mag'rer Quark,
Sein dünner Trank aus seiner Lederflasche,
Im kühlen Schatten sein gewohnter Schlaf,
Was alles süss und sorglos er geniesst,
Geht über eines Fürsten leckern Schmaus,
Sein funkelndes Getränk im Goldpokal,
Den Leib gelagert auf ein kunstreich Bett,
Wenn Sorge lauert, Argwohn und Verrat." (3. T. II, 5, 21 ff.)

Da erscheint der Sohn, der seinen Vater erschlagen und bald darauf der Vater, der seinen Sohn getötet, und erheben ihre Klagen. Heinrich stimmt in ihr Jammern mit ein und nennt sich zehnmal unglücklicher als jene. Dem einen wird die Mutter, dem andern die Gattin den Tod des Sohnes oder Vaters vorwerfen, ihn aber wird England wegen all des Elends verurteilen und sich nicht beruhigen wollen.

Während fliehende Anhänger den König mit fortnehmen, betritt tötlich verwundet Clifford die Bühne, der die kräftigste Stütze der königlichen Macht war und nun ihren nahen Sturz voraussieht. Durch den

Die Umwandlung dieses dichterischen Motivs könnte durch Halles Chronik veranlasst sein, die von der Schlacht von Towton berichtet: „Dieser Kampf war gewissermassen unnatürlich, denn in ihm focht der Sohn gegen den Vater, der Bruder gegen den Bruder, der Neffe gegen den Oheim und der Pächter gegen seinen Gutsherrn".

Mund eines seiner treuesten Anhänger spricht Shakespeare sein Urteil über Heinrich aus:

„O Phöbus! hättst du nicht dem Phaeton
Erlaubt, zu zügeln deine feurigen Rosse,
Dein Wagen setzte nie die Erd' in Brand!
Und Heinrich, hättest du geherrscht als König,
Und wie dein Vater und sein Vater tat,
Dem Hause York um keinen Fuss breit weichend,
Sie hätten nicht geheckt gleich Sommerfliegen.
Ich und zehntausend in dem armen Reich
Versetzten nicht in Trauer unsre Witwen,
Und friedlich sässest du auf deinem Thron.
Denn was nährt Unkraut als gelinde Luft?
Und was macht Räuber kühn als zu viel Milde?"
(3. T. II, 6, 11 ff.)

Auch in seinem zweiten mittelalterlichen Historiencyklus *(Richard II, Heinrich IV,* und *Heinrich V.)* führt uns Shakespeare einen Herrscher vor, der wegen seiner religiösen Anschauungen nicht die richtige Stellung zu seinem Amt als König einnimmt. Richard II. ähnelt den von der mittelalterlichen Dichtung gefeierten Herrschern, die wir früher besprachen, darin, dass er mit seiner sittlichen Existenz im Jenseits wurzelt und darum keine irdischen Pflichten, namentlich keine Pflichten gegen sein Volk und sein Land, kennt. Das hat aber nicht den Grund, dass sein Sinnen und Trachten, wie das jener heiligen Männer, ganz auf überirdische Dinge gerichtet wäre, sondern vielmehr den, dass er sich als den „Gesalbten des Herrn", als den „Vertreter Gottes" fühlt und nun wähnt, „dass er über die der Freiheit des Menschen gesetzten Schranken, insbesondere eben über die sittlichen, über die Dienstbarkeit der Pflicht, ein für alle Male hinausgehoben sei. Dadurch wird in seinem Innern die Wurzel aller sittlichen Entwickelung des Menschen zerstört und schon das Erwachen, geschweige denn der volle Durchbruch des Verantwortlichkeitsbewusstseins in ihm zur Unmöglichkeit gemacht[1])." Richard

1) E. W. Sievers, *Shakespeares zweiter mittelalterlicher Dramen-Cyklus.* Mit einer Einleitung von W. Wetz. Berlin 1896. S. 33.

Ich halte mich verpflichtet, abermals nachdrücklich auf diesen gedankenreichen und gründlichen Shakespeareforscher hinzuweisen, dessen frühere Hauptarbeit über Shakespeare (*W. Shakespeare.* 1. Bd. Gotha 1866) ich mich rühmen darf, aus einer unverdienten Vergessenheit gezogen zu haben. Sievers verfällt wohl in den Fehler, dass er bisweilen etwas aus Shakespeare herauslesen will, was andere nicht darin entdecken können und was vielleicht überhaupt nicht darin enthalten ist. Dafür aber hat er auch das Verdienst, dass er manches zuerst und in solcher Klarheit gesehen hat, dass die späteren Shakespeareinterpreten zu dem von ihm Erkannten nichts hinzutun konnten, wo sie nicht, wie öfters, mit ihm verglichen, einen Rück-

fasst sein Königtum als eine blosse Würde, die ihm von Gott verliehen wurde und mit der er zugleich das Recht erhielt, auf Erden zu schalten und zu walten, wie ihm beliebt. Er tritt jedes Gesetz mit Füssen, er achtet nicht das Ansehen seines Landes, das er verpachtet, nicht das Leben und das Eigentum seiner Untertanen, die nie vor einem seiner Willkürakte sicher sind. Dabei hat er nie das Bewusstsein, dass er etwas Unstatthaftes tue, und als schliesslich seine Untertanen, durch den Selbsterhaltungstrieb gezwungen, sich gegen ihn empören, kommt ihm nie ein Gedanke, dass er sich als König verfehlt haben könne. Vielmehr ist er fester als je von der Göttlichkeit seiner Stellung überzeugt, in der Gott, der Schützer des Rechts, seinen Richard mit seinen Engelschaaren gegen alle Feinde schützen werde[1]. Für Richard ist seine Sache gleichbedeutend

---

schritt, bedeuten. Jener Mangel zeigt sich besonders stark in der von mir herausgegebenen Nachlasschrift; die Vorzüge der Sieversschen Arbeiten fehlen jedoch keineswegs in ihr. Der Abschnitt über die Darstellung des Königtums in *Richard II.* (S. 9—43) ist das Bedeutendste, was ich über dies Stück kenne, und gehört mit den Ausführungen über *Hamlet* und über die *Methode von Shakespeares künstlerischem Schaffen* in dem Hauptwerk überhaupt zu dem Besten, was über den Dichter in Deutschland geschrieben wurde.

Vor etwas über zwölf Jahren erlebten wir in Deutschland das lächerliche Schauspiel eines Prioritätsstreites wegen einer Hamlettheorie. Soweit der Kern dieser Theorie wertvoll war, war er schon neben anderem Beachtenswerten bei Sievers und bei Flathe, einem andern ebenfalls mit Unrecht geringgeschätzten Shakespeareforscher, zu finden. Der Grundgedanke von Karl Werders *Vorlesungen über Hamlet*, die einst so grosses Aufsehen erregten, war verschiedentlich von J. L. Klein vorgetragen worden, wie Werder selber anerkannte; der seiner Vorlesungen über *Macbeth* findet sich bei Flathe, was Werder nicht hervorhebt, obwohl er Flathe kannte und in seinen Hamletvorlesungen mit Hohn überschüttete.

So erwirbt man in Deutschland den Ruhm der Originalität in der Deutung Shakespeares!

1) „Nicht alle Flut der sturmeswilden See
Spült fort den Balsam vom gesalbten König;
Der Odem irdscher Männer kann des Herrn
Geweihten Stellvertreter nicht entsetzen:
Für jeden Mann, den Bolingbroke gepresst,
Den Stahl zu richten auf die goldne Krone,
Hat Gott für seinen Richard einen Engel
In Himmelssold: mit Engeln im Gefecht
Besteht kein Mensch; der Himmel schützt das Recht."
[God for his Richard hath in heavenly pay
A glorious angel: then, if angels fight,
Weak men must fall, for heaven still guards the right.]
(*Richard II.* III, 2, 54 ff.)

mit Gottes Sache, und eher, glaubt er, werden sich die Steine Englands zu bewehrten Kriegern wandeln, als dass dessen echter König unter den Waffen der schnöden Rebellion dahinsinken werde[1]). Dieses Bewusstsein einer über die Menschheit erhabenen Stellung äussert sich auch in dem Urteil, das er über seine abtrünnigen Untertanen fällt: für ihre Tat findet er ein Gegenstück bloss in der des Judas, der seinen Herrn verriet. „Drei Judasse, jeder dreimal schlimmer als Judas!" ruft er über seine Günstlinge aus, als er irriger Weise glaubt, sie seien zu Bolingbroke übergegangen.

Von allen Königen, die Shakespeare geschildert hat, stehen als Herrscher am höchsten Heinrich IV. und Heinrich V. Für sie ist ihre Stellung im Gegensatz zu Richard II. ein schweres, verantwortungsreiches Amt. Sie fühlen den vollen Druck der Pflichten, die es mit sich bringt, und sprechen es in ernster Stunde aus, dass der König nur Titel und leeren Pomp vor seinen Untertanen voraus habe, im übrigen aber eine Last der Sorgen trage, wie sie keinen Untertanen drücke[2]). Bolingbroke, der als Heinrich IV. den Thron besteigt, ist von dem Dichter in einen Gegensatz zu seinen übrigen Usurpatoren gesetzt. Wie er ja nicht allein aus Ehrgeiz, sondern auch durch die Not des Staates getrieben nach der Krone griff, so handelt er auch, nachdem er König geworden, anders als jene. Er ist nicht frei von dem Unrechtmässigkeitsbewusstsein, das jene foltert und die Quelle ihres Schreckensregimentes wird, aber es hat bei ihm bloss innere Wirkungen, indem es an seinem Gemüte zehrt und sein Verhältnis zu seinem Sohn, dem Prinzen Heinrich, vergiftet[3]), es veranlasst hin jedoch zu keiner Handlung, die nicht mit dem Staatsinteresse vereinbar oder sogar durch dasselbe geboten wäre. Durch dieses ist z. B. geboten die, rein menschlich betrachtet, verletzend wirkende Brüskierung der Percys, denen er seine Grösse verdankt, die aber jetzt mit Ansprüchen hervortreten, die er als König zurückweisen muss, weil sie sich mit seiner Würde und einer durch keine fremde Rücksicht beengten Ausübung seiner Herrschermacht nicht vertragen.

Heinrich lässt sich in der Erfüllung seiner Pflichten dadurch nicht beirren, dass diese oft schwer und schmerzlich sind: er sieht darin Notwendigkeiten, die man als solche bestehen müsse. In der Sorge um sein Reich verbringt er schlaflose Nächte und reibt seine Kräfte vor der Zeit

1) Vgl. die Anrede an England ebenda V. 12 ff.
2) *Heinrich IV.* 2. T. III, 1. *Heinrich V.* IV, 1, 247 ff.
3) Vgl. in meinem *Shakespeare* I. S. 400 ff.



auf. Dafür aber hat er die Genugtuung, dass er bei seinem Abscheiden Frieden, Ordnung und Gesetzlichkeit in seinem Lande wiederhergestellt sieht und sein Szepter einem würdigen Nachfolger übergeben kann.

Bezeichnend ist nun ein Zug in der Darstellung Shakespeares. Wiederholt spricht Heinrich von seiner Absicht, zur Sühne seiner Schuld gegen Richard eine Fahrt ins heilige Land zu tun, wo ihm nach einer Prophezeiung beschieden sein soll, in Jerusalem zu sterben. Zwar ist die erste Beteuerung dieser Absicht unmittelbar vor dem Bruch mit den Percys, den er schon voraussieht, nicht ganz aufrichtig, und später spielt ein politischer Nebenzweck mit herein[1]). Darum darf man jedoch nicht an dem Ernst seines Vorsatzes zweifeln, nach Wiederherstellung der Ordnung in England jenen Kreuzzug auszuführen, der ihm einen so würdigen Abschluss seines Lebens und die Vergebung seiner Sünden bringen soll. Allein als die Hindernisse wegfallen, die sich seinem Plan bisher entgegengestellt hatten, ist auch die Widerstandskraft seines Körpers erschöpft und er stirbt, ehe er seine Pilgerfahrt antreten kann. Vor seinem Tode hört er noch, dass das Zimmer in seinem Palast, in dem ihn als Vorbote seines nahen Endes eine Schwächenanwandlung befiel, den Namen Jerusalem führt. „Gelobt sei Gott!“ ruft er da aus, als er diesen Namen vernimmt. Er gilt ihm als ein Beweis dafür, dass ihm Gott hierdurch die Vergebung seiner schweren Schuld ankündigen will[2]). Es liegt über dieser Szene eine ausserordentliche Weihe, und Shakespeare will uns offenbar zu verstehen geben, dass das Bewusstsein seiner völligen Versöhnung mit Gott den König nicht täuscht. Diese Versöhnung erlangte er aber nicht durch fromme Busswerke, sondern ausschliesslich durch die Hingebung an die schweren Pflichten seines hohen Amtes: ihre Erfüllung gilt sonach Shakespeare als ein Mittel der inneren Heiligung, statt wie bei den mittelalterlichen Dichtern als ein Hindernis derselben. Wir haben schon darauf hingewiesen, dass sich selbst in seine frömmsten Gedanken, wie die einer Wallfahrt, weltliche Erwägungen hineinstehlen, was ihnen nach der strengen mittelalterlichen Auffassung allen Wert nehmen müsste.

---

1) In der Sterbeszene spricht der König zu dem Prinzen Heinrich von den Gefahren, die ihm von Seiten der Grossen drohten, deren Macht die Furcht vor einer Wiederabsetzung erwecken konnte,

„was zu vermeiden,
Ich sie verdarb und nun des Sinnes war,
Zum heilgen Lande viele fortzuführen,
Dass Ruh' und Stilleliegen nicht zu nah'
Mein Reich sie prüfen liess“. *Heinrich IV.* 2. T. IV. 5, 209 ff.

2) Vgl. Sievers a. a. O. S. 107. 110.

An Frömmigkeit steht Heinrich V., der Sieger von Azincourt, seinem Sohne Heinrich VI., unter dem die französischen Eroberungen wieder verloren gingen, nicht nach; aber seine Frömmigkeit ist ganz anderer Art. Statt dass sie ihn für die Erfüllung seiner weltlichen Pflichten unfähig machte, gibt sie ihm erst dazu die rechte Kraft und Freudigkeit. Der Dichter führt beide Könige in ganz ähnlichen Situationen vor, in denen sie sich aber durchaus verschieden verhalten, und dieser Unterschied geht darauf zurück, dass Heinrich VI. auch da, wo er als König handelt, sich immer nur als Privatmann fühlt, dem z. B. von seiten seiner Untertanen höchstens dem Grade nach weniger berechtigte Interessen entgegenstehen, während Heinrich V. in seinem Wirken als König von dem Bewusstsein erfüllt ist, dass er in sich den Staat verkörpert, dessen Interessen, gegen andere weltlicher Art, etwa die der Untertanen gehalten, absolute Geltung haben und ihm die Pflicht auferlegen, mit aller Kraft und Entschiedenheit für sie einzutreten. Er kennt daher keine Unsicherheit, wenn er heimische Verräter züchtigen oder die Sache Englands nach aussen verfechten soll; getrost unternimmt er einen Krieg gegen Frankreich, sobald eigene ernste Prüfung und das Urteil seiner Berater ihm das gute Recht Englands gezeigt haben. So schonend er gegen friedliche Bürger in Feindesland verfährt, so unerbittlich ist er im Kampf, sobald einmal die Entscheidung der Waffen angerufen wurde[1]). Jeder Nerv in ihm ist auf Niederwerfung der Gegner gespannt — eine Betrachtung, wie sie Heinrich VI. in der Schlacht von Towton anstellt, wäre bei seinem Vater schon deshalb undenkbar, weil er sich als der Vorkämpfer Englands in einer guten Sache fühlt[2]). Aus seiner Frömmigkeit fliesst die ruhige Entschlossenheit, mit der er bei Azincourt mit einem kleinen Häuflein halbverhungerter Engländer den Kampf gegen eine gewaltige französische Übermacht aufnimmt, und die Bescheidenheit und Demut, mit der er nach erlangtem Sieg die Ehre Gott allein gibt.

Bedenkt man, wie Shakespeare mit patriotischem Stolz die kurze und ruhmreiche Regierung des tapferen fünften Heinrich schildert und wie er voll Schmerz und Missbilligung auf die unheilvolle Zeit hinblickt, da der schwache Heinrich VI. das Szepter führte, so kann man nicht im

1) Man vergleiche die Worte, die Heinrich vor Harfleur an seine Truppen und an den Komandanten der feindlichen Stadt richtet (II, 1 und III, 3).

2) Damit streitet es keineswegs, dass er sich vor der Schlacht von Azincourt durch den Gedanken an die Schuld seines Vaters bedrückt fühlt und Gott anfleht, ihrer heute nicht zu gedenken.

Zweifel darüber sein, welcher Art Frömmigkeit die Sympathien Shakespeares gehören, der im Wirken für die Welt sich betätigenden oder der weltflüchtigen. Auch wer solche Verallgemeinerungen wie Religiosität des Mittelalters nicht liebt, weil sie der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht gerecht werden, wird doch den gegensätzlichen Charakter der Geistesströmungen, auf die die früher erwähnten mittelalterlichen Dichtungen und Shakespeares Königsdramen zurückweisen, nicht in Abrede stellen. Die Zeitanschauungen, aus denen heraus *Barlaam und Josaphat* und das Mirakel von Wilhelm von Auvergne geschaffen wurden, schlossen einen Heinrich VI. und einen Heinrich IV., so wie Shakespeare sie darstellte, aus, und ebenso machten die Anschauungen über Frömmigkeit und über die Pflichten eines Herrschers gegen den Staat, wie sie Shakespeares Dramen über die drei Heinriche zugrunde liegen, das Dichten von Werken wie *Barlaam und Josaphat* und *Der heilige Wilhelm in der Wüste* unmöglich.

Auf den gleichen Gegensatz in der Auffassung weltlicher Dinge geht auch der Unterschied in der Behandlung der Liebe bei Shakespeare und bei den mittelalterlichen Dichtern zurück. Dieselbe Anschauung, die im Mittelalter den ehelosen Stand über das Leben in der Ehe stellen liess, bewirkte es auch, dass man eine Liebe zwischen Mann und Weib, der kein materielles Moment beigemischt war, höher schätzte als eine solche, die auf die Vereinigung beider und die Ehe abzielte. Als gegen Ende des elften Jahrhunderts die Schlösser der Fürsten und Edlen im Süden Frankreichs zu Sitzen einer höheren Kultur und verfeinerten Geselligkeit wurden und der Einfluss der Frauen im Leben stärker hervortrat, bildete sich hier eine besondere Art Liebe mit rein geistigem Charakter aus. Anscheinend haben hierzu mehrere Faktoren zusammengewirkt: das hohe Ansehen, in welchem das enthaltsame Leben nach der christlichen Auffassung stand, der Kultus der Jungfrau Maria, der gerade damals einen lebhaften Aufschwung nahm und die Verehrung der Frauen überhaupt mächtig förderte, und nicht zuletzt auch die Beschaffenheit der Feudalehe, die fast immer aus den niedrigsten politischen Rücksichten geschlossen war und ein höheres Sehnen der Menschenbrust nicht befriedigte. Vermöge der Fähigkeit der Frauen, Lehen und alle Arten damit verbundener Rechte zu besitzen, wurden die Heiraten für die Lehnsherrn die gewöhnlichsten und sichersten Mittel, ihre Gebiete und ihr Ansehen zu vergrössern. Bei dem Baron, der sich um ein Mädchen bewarb, wie bei dem Vater, der eine Tochter weggab, waren im Allgemeinen nur Gründe politischer Nützlichkeit bestimmend. „Für ge-

wöhnlich war daher die Heirat in der Feudalklasse nur ein Friedens-, Freundschafts- oder Bundesvertrag zwischen zwei adligen Herren, deren einer die Tochter des anderen zur Frau nahm."[1])

Dem gegenüber sollte diese neue Art Liebe Beziehungen zwischen Männern und Frauen schaffen, die die Forderungen der höchsten Sittlichkeit und zugleich alle berechtigten Wünsche des Menschenherzens erfüllten. Diese Liebe, nahm man an, gewährte unendlich höhere und edlere Entzückungen als die sogenannte „niedrige" Minne, ja sie galt als die letzte Ursache jeder Tugend, jedes sittlichen Verdienstes und jedes Ruhmes. Ohne die Liebe, erklärte man, konnte Niemand wahren Wert erlangen: Tapferkeit, höfisches Wesen, ja alles, was den Mann oder die Frau zierte, ging auf sie zurück. Da sie von jeder sinnlichen Beimischung frei war, waren Jugend und Schönheit bei der Wahl der Dame, der der Mann dienen wollte, von geringerer Bedeutung als seelische Vorzüge, der Ruf der Tugend, Anmut und Liebenswürdigkeit.

An dieser ganzen Erscheinung darf als am meisten charakteristisch hervorgehoben werden die eigentümliche Stellung, die sie der Frau dem ihr huldigenden Manne gegenüber anweist. Die Frau wird jetzt mit aller Entschiedenheit als sittliche Persönlichkeit anerkannt, die nach eigenem Ermessen ihre Gunst verschenken kann und in ihrer Freiheit auch nicht einmal durch die Nötigung der Pflicht, wie sie in der Ehe besteht, behindert wird. Dem Manne, der sich um ihre Liebe bewirbt, stehen also nur zur Seite seine persönlichen Eigenschaften und die Bemühungen, die er aufwendet, um seiner Herrin zu gefallen. Schon hierdurch wurde die Stellung der Frau, namentlich im Vergleich mit den damaligen Zuständen, ausserordentlich gehoben; aber noch ein anderer Umstand wirkte in dieser Richtung. Während sonst der Mann der aktive Teil ist, der die äusseren und inneren Hindernisse, die sich einer Verbindung mit dem geliebten Wesen in den Weg stellen, zu überwinden, also doch immer seinen Willen durchzusetzen sucht, wird er jetzt, wo diese Verbindung nicht mehr in Betracht kommt, nahezu zur Passivität verurteilt. Andererseits gewinnt die Frau, die nur als Seele verehrt wird, während ihre Person als Objekt der Bemühungen des Mannes ganz ausscheidet, entsprechend an Bedeutung und erlangt eine alsolute Superiorität über den Mann; und diese Superiorität der Frau wird noch dadurch gesteigert, dass sie in der Regel

1) **Fauriel**, *Histoire de la poésie provençale.* **1846. I, 497 ff. Auch für das Folgende ist Fauriel zu vergleichen.**



an Jahren und gesellschaftlichem Rang über ihrem Anbeter steht[1]). Die Folge ist, dass jetzt ihr Wille unumschränkt gilt und der Mann ihr zuliebe den seinen völlig aufgibt. Sie ist die erhabene Gebieterin, die die Erfüllung jedes Wunsches, ja jeder törichten Laune von ihm fordern darf; er der unterwürfige Diener, für den es Pflicht und Ehre ist, ihr in allen Stücken zu Willen zu sein. Was sie wünscht, ist in seinen Augen Gesetz und bloss dadurch, dass sie es wünscht, gut, gerecht und sittlich. Seine Rolle ist demütige Unterordnung und bescheidene Entsagung. Er schätzt sich glücklich, sie verehren und ihr dienen zu dürfen, und erwartet nie, dass er mit den mühereichsten und aufopferndsten Diensten je einen Anspruch auf eine Gunstbezeugung von ihr erlangen wird. Was sie ihm gewährt, ist freiwilliges Geschenk, Huld und Gnade.

Zwei Gründe wurden schon angeführt, weshalb diese Liebe innerhalb der Ehe nicht bestehen kann, ihr rein geistiger Charakter und die Forderung, dass jeder Zwang zwischen den Liebenden fehlen, diese vielmehr ganz aus freien Stücken handeln sollten. Einen weiteren Grund liefert die hier festgehaltene Stellung der Frau, die durch das Aufstellen edler Ziele, durch das Gewähren oder Versagen ihrer Gunst[2]) den Ritter zum Entfalten hoher Tugend anfeuern sollte; in der Ehe, nahm man an, kann die Frau diesen Einfluss nicht mehr ausüben, der Sporn für den Ritter, durch sein Verhalten sich des Beifalls der Frau würdig zu machen, fällt weg und damit gerade diejenige Wirkung der Liebe, auf die die Zeit so grossen Wert legt[3]). Folgerichtig erklärt man daher auch, dass eine wahre Liebe, die zwischen Ritter und Dame bestanden habe, dadurch

---

1) Es war nach der geltenden Meinung den Frauen untersagt, zu Verehrern adlige Herren von höherem Rang als sie selber anzunehmen, während sie, ohne sich etwas zu vergeben, die Huldigung von Männern annehmen konnten, deren Rang niedriger, ja viel niedriger als der ihrige war. In diesem Falle erwartete man, dass die Dame wegen ihrer höheren Stellung um so mehr auf Achtung zählen dürfe; in jenem aber schien die Furcht begründet, dass sie ihre sittliche Würde weniger gut wahren könne, wenn ihr der Rang des Ritters doch mehr oder weniger Rücksicht auferlegte. Fauriel a. a. O. I, 513 ff.

2) *„Non ergo debet statim mulier petentis annuere voluntati“* etc. (Andreae Capellani *De amore* libri tres. Rec. E. Trojel. Hauniae 1892. p. 179 f.)

3) In der damaligen Liebeskasuistik wird ausserdem noch die Eifersucht *(zelotypia)* angeführt, die zwischen den wahrhaft Liebenden bestehen solle, zwischen Ehegatten aber unmöglich sei. (Vgl. den Brief der Gräfin von Champagne beim Andreas Capellanus, wo sie sich zum Schluss auf den Satz: *„Qui non zelat, amare non potest“* beruft; a. a. O. p. 154). Diese Tiftelei ist jedoch, wie es scheint, erst bei den Nordfranzosen aufgekommen; siehe Anna Lüderitz, *Die Liebestheorie der Provenzalen bei den Minnesängern der Stauferzeit.* Berlin 1904. S. 20 u. Anm. 49.

aufhöre, dass beide zusammen eine Ehe eingingen. Auf der anderen Seite aber gilt die Liebe als Voraussetzung alles Guten, sodass also derjenige, der sich wahrhaft vervollkommnen will, ihrer nicht entbehren kann[1]: die Liebe ausserhalb der Ehe wird also hier geradezu zum System und beinahe zur Pflicht erhoben.

Durch das völlige Absehen von der Natur kommt in dies Liebesgefühl und das Verhältnis von Ritter und Dame zu einander etwas Künstliches hinein, und es bedarf geradezu der Regeln und Vorschriften für etwas, was in seiner eigenen Natur nicht Gesetz und Regel findet. Nicht wie sonst bei Liebenden kann hier das Gefühl unmittelbar walten — vielmehr soll jetzt ihr Verhalten zu einander, was sie tun, sagen und empfinden, genau einem konventionellen Muster entsprechen, und wo dies einmal im Stich lässt, zieht man Beispiele aus der Vergangenheit heran oder ruft die Entscheidung kundiger Männer und Frauen an. Schliesslich bemächtigt sich „die logische Richtung und Verallgemeinerungslust des Mittelalters[2]" noch der Sache und arbeitet eine Liebesphilosophie mit systematischer Vollständigkeit aus, die ihrerseits wieder auf das Leben zurückwirkt. Das „sich auf Liebe verstehen" (*saber d'amor* oder *de drudaria*) erlangt daher grosse Bedeutung und einzelne Troubadours werden ausdrücklich als „liebeskundig" erwähnt[3].

Man durfte erwarten, dass eine derartige Liebe, die sich auf die Achtung der Frauen begründete und deren Geltung so sehr erhöhte, den Beifall der Frauen und die Billigung gerade der höhergesinnten und feiner empfindenden Männer erhielt. Und in der Tat spielt sie auch alsbald im Leben und in der Dichtung eine wichtige Rolle, und die Spuren ihrer Wirksamkeit sind in beiden noch Jahrhunderte lang sichtbar. Sie wird in den Liedern der provenzalischen Troubadours verherrlicht und sollte auch in dem Verhältnis der provenzalischen Damen zu ihren Rittern, die ja meist auch Sänger waren, wenigstens nach der Absicht jener, zum Ausdruck kommen. Dass sich die Wirklichkeit wesentlich von der Theorie

---

1) *Homo ait: „Confiteor, me pulchram satis habere uxorem, et ego quidem ipsam totius mentis affectione diligo maritali. Sed quum sciam, inter virum et uxorem posse nullatenus esse amorem, Campaniae hoc comitissae sententia roborante, et in hac vita nullum posse fieri bonum, nisi illud ex amore originis sumpserit incrementa, non immerito extra nuptialia mihi foedera postulare cogor amorem."* ib. p. 172.

2) *„Le moyen âge, avec sa tendance logicienne et généralisatrice"*. G. Paris, *Romania* XII, 520.

3) Diez, *Poesie der Troubadours*, 1. Aufl. S. 138.

unterschied und beträchtlich hinter ihr zurückblieb, ist leicht zu denken. Wo ein stärkeres Gefühl vorhanden war, lag immer die Gefahr nahe, dass die zarte Grenze, die diese übersinnliche Liebe von einer mehr sinnlichen schied, überschritten wurde und dass die zum Teil weitgehenden Vertraulichkeiten, die jene gestattete[1]), hierzu erst recht verleiteten. Gegen die Theorie wurde wohl nur da nicht verstossen, wo das Ganze bloss ein verabredetes Spiel war und die Gefühle, die man zu hegen vorgab, mehr im Kopf als im Herzen wurzelten. Und dies trifft denn auch auf die Mehrzahl jener Liebesverhältnisse zu und namentlich auf diejenigen, die sich in den Liedern der provenzalischen Troubadours wiederspiegeln. Von deren Minnepoesie hat darum ihr erster und noch immer geistvollster Geschichtsschreiber mit Recht gesagt, dass man sie „im Ganzen betrachtet eher eine Poesie des Verstandes als des Gefühls nennen möchte“[2]).

Zum Teil unter dem Einfluss der Provenzalen bilden sich anderswo ähnliche Formen der Liebe aus. In Italien begegnet uns z. B. die geistige Liebe, verklärt und mit einer Wendung ins Mystische, bei Dante wieder, deutlich ist sie auch zu erkennen in dem Kultus Petrarcas für Laura, der seiner Herrin dient ohne die Hoffnung auf ihren Besitz und der mit den Klagen seiner unerhörten Liebe für so viele spätere Dichter vorbildlich geworden ist.

Besondere Eigentümlichkeiten weist die im engeren Sinne höfisch oder ritterlich genannte Liebe auf, die Christian von Troyes in die nordfranzösische Litteratur einführt und die uns bei den Helden der Ritterdichtung von Lanzelot an begegnet[3]). Sie hat mit der im Süden Frankreichs üblichen Liebe gemein, dass sie die Frau dem Manne überordnet, dass sie als Anlass und als Mittel zu jeder Tugend, namentlich jeder geselligen Tugend, gilt und dass sie ihre besonderen Regeln und Gesetze hat — sie unterscheidet sich jedoch von ihr dadurch, dass sie in den meisten Fällen ihren rein geistigen Charakter aufgegeben hat[4]). Wie zum

1) Vgl. z. B. was Andreas über den *Amor purus* sagt, S. 192.

2) Diez, a. a. O. S. 125.

3) G. Paris sucht in einer geistvollen Abhandlung: *Le conte de la Charrette. IV. L'esprit du poème de Chrétien* (*Romania* XII, 516 ff) darzutun, dass Chrétien im Lanzelot, den er auf Anregung einer mit dem Süden in Verbindung stehenden Dame, der schon erwähnten Gräfin Marie von Champagne, schrieb, dem Wunsche dieser Gönnerin entsprechend, zum ersten Male eine Form von Liebe dargestellt habe, die der von den provenzalischen Dichtern verherrlichten sehr nahe stehe.

4) Der ebengenannte Gelehrte gibt a. a. O. S. 518 eine Charakteristik dieser höfischen Liebe, bei der jedoch die Begründung, die er für die überlegene Stellung der Frau gibt, nich überzeugend scheint: *„c'est au don sans cesse revocable d'elle*

Ausgleich dafür, dass sie die Frau aus den Höhen eines übersinnlichen Kultus auf die Erde herabzieht [1]), steigert sie auf der andern Seite deren Ansehen und Macht um so mehr. Die Dame wendet ihren Einfluss auf ihren Ritter nicht mehr bloss an, um ihn zu hohen Taten anzuspornen, sondern vielfach auch zur Befriedigung ihrer Eitelkeit, weil es ihr schmeichelt, ihre Gewalt über ihn zu erproben und in möglichst auffälliger Weise vor der Welt darzutun. Lanzelot, der im Turnier grosse Heldentaten vollbracht hat, erhält von Genevra den Befehl: „Recht schlecht“ und verfährt demgemäss; er gibt Zeichen von Furcht und flieht und wird ein Gegenstand des Gelächters wie vorher der Bewunderung. Erst auf den weiteren Befehl: „So gut als möglich!“ ändert er sein Verhalten und zeigt eine Kraft und Tapferkeit, die alle in Erstaunen setzt. Freilich darf die Dame ihre Macht um so eher missbrauchen, als die Liebe des Ritters immer anbetungsvoller, immer begeisterter, immer dienstwilliger geworden ist. Alle seine Gedanken, alle seine Handlungen werden von der Liebe zu ihr beherrscht. Diese Liebe hat etwas von einer Berückung, von einer Verzauberung an sich. Der plötzliche Anblick der Geliebten

---

même, au sacrifice énorme qu'elle a fait, au risque qu'elle court constamment, que la femme doit la supériorité que l'amant lui reconnaît“. Eher sollte man meinen, würde das Gegenteil eintreten. Die Ansicht von Paris wird auffallenderweise übernommen von A. Jeanroy (in Petit de Julleville, *Hist. d. l. langue et d. l. littérature franç.* I, 372).

1) Im Übrigen wird die von Sinnlichkeit freie Liebe beim Andreas, der im Wesentlichen den nordfranzösischen, nicht den südfranzösischen Standpunkt einnimmt, auch besprochen, und zwar stellt er den *amor purus* weit über den *amor mixtus.* Allerdings bemerkt er hierbei, dass viele Herzen von dem Vorhandensein jener Liebe überhaupt nichts wüssten. (Trojel S. 182)

Von einer solchen Liebe hören wir z. B. in der Lebensgeschichte Bayards. Dieser kommt als junger Ritter an den Hof von Savoyen und erglüht dort in Liebe für eine Dame; aber diese Liebe bewahrte alle Sittsamkeit, und als er vier Jahre später jene Dame als verheiratete Frau trifft, die noch immer tugendhaft ist, aber sich noch immer ihrer sittsamen Jugendliebe erinnert und sie in ihrem Herzen bewahrt, ohne darüber zu erröten, sagt er zu ihr: *„Vous êtes la dame en ce monde qui a premièrement conquis mon coeur à son service par le moyen de votre bonne grâce; je suis tout assuré que je n'en aurai jamais que la bouche et les mains; car de vous requérir d'autre chose, je perdrais ma peine. Aussi, sur mon âme, j'aimerais mieux mourir que vous presser de déshonneur“. (Histoire de Bayard,* p. 505, édit. Michaud; angeführt nach Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique* IV. 367). Man vergleiche damit die bekannte Szene in dem provenzalischen *Girard von Roussillon,* wo der Held Abschied nimmt von seiner Dame, die Karl Martell geheiratet hat, während er ihre Schwester heimgeführt, und die beiden Liebenden im Beisein dieser Schwester und zweier Ritter ihren Seelenbund durch eine feierliche Zeremonie für alle Zeiten besiegeln. (Fauriel a. a. O. I, 509 f.).



raubt ihm die Besinnung. Wenn Lanzelot von einem Fenster über einem Abgrunde aus Genevra unten im Tale vorbeiziehen sieht, so streckt er die Arme nach ihr aus und würde in den Abgrund gestürzt sein, wenn man ihn nicht zurückgehalten hätte. Als ihm während eines Kampfes ein Fräulein, um ihn anzufeuern, zuruft, er solle sich umwenden und sehen, wer ihm zuschaue, hat dieser Rat eine beinahe verhängnisvolle Wirkung. Die Augen nach dem Turme gerichtet, an dessen Fenster Genevra sitzt, teilt er nur unsichere Hiebe aus, und es bedarf des weiteren Zurufs, dass er seinen Gegner zwischen sich und den Turm nehmen möge, damit er seine überlegene Kraft entfalte. Einstmals findet er einen Elfenbeinkamm mit einigen Frauenhaaren; er erfährt, dass beide der fernen Geliebten gehörten, und diese Kunde bewegt ihn so, dass ihm die Sinne schwinden. Wie er hört, dass Genevra gestorben, will er sich selbst den Tod geben, wird aber daran gehindert, und zum Glück stellt sich jetzt heraus, dass ein falsches Gerücht ihn getäuscht hat. Der teuren Frau opfert er sogar, was er höher schätzt als das Leben: die Ehre. Bei der Verfolgung ihres Entführers besteigt er, wenn auch nach einem Augenblick des Zögerns, einen des Weges ziehenden Karren, wie solche zur Schaustellung von Verbrechern dienten, und nimmt diese Schande, wie später den Vorwurf der Feigheit, geduldig auf sich. Trotzdem zürnt ihm Genevra, dass er sich in ihrem Dienste nur bedenken konnte, ob er jenen Karren benützen solle, und lässt ihn bei der nächsten Gelegenheit ihre Ungnade fühlen, obwohl er eben erst die grössten Gefahren um ihretwillen bestanden und ihren Hauptwidersacher im Kampfe überwunden hat. Er nimmt ihre Entscheidung hin, ohne dass er ihren Grund einsähe oder ihre Gerechtigkeit einen Augenblick in Frage stellte: ihm bleibt nur übrig, sich zu unterwerfen und sich abzuhärmen, bis sie ihn wieder in Gnaden aufnimmt.

Die Liebe Lanzelots und der Dienst, den er Genevra weiht, werden nun vorbildlich für zahlreiche andere Ritter der französischen und ausserfranzösischen Dichtung. Wie die Helden im spanischen Ritterroman lieben, wissen weite Kreise, dank der Parodie des Cervantes, noch heute. Als Oriana — in dem berühmtesten dieser Werke — glaubt, Amadis sei ihr untreu geworden, wirft sie ihm in einem Brief mit heftigen Worten seinen Verrat vor und verbietet ihm, ihr vor das Angesicht zu kommen. Diese unverdiente Härte schmettert Amadis darnieder; er entzieht sich den Menschen, legt seine Waffen, ja seinen Namen ab und begibt sich in eine Einöde zu einem Mönch, um mit ihm als Büsser zu leben. Aber seine

Ergebenheit in den Willen der Geliebten und seine Überzeugung, dass sie immer recht handele, werden durch das Unglück, das ihm widerfahren, nicht erschüttert. Sein Knappe Gandalin, der ihm gegen seinen Willen gefolgt ist, sucht ihn zu trösten durch einen Hinweis auf den Unbestand der Frauen, die in ihren Gefühlen leicht wechselten: Oriana habe sicher auf eine falsche Nachricht hin, die sie für wahr gehalten, geglaubt, ihm ihren Verdruss zeigen zu müssen; auf der andern Seite aber sei sie so treu und liebe ihn so fest, dass, wenn sie seine Unschuld eingesehen, sie nicht nur ihre Handlungsweise bereuen, sondern ihn auch recht demütig um Entschuldigung bitten werde. Da fährt Amadis auf: „Um Gottes Willen, schweig; denn solche Torheit und Lüge hast du gesagt, dass die ganze Welt darüber erzürnen würde; und du sagst mir etwas, um mich zu trösten, von dem du weisst, dass es nicht sein kann. Denn Oriana, meine Herrin, irrte nie in etwas, und wenn ich sterbe, so geschieht das mit Recht, nicht weil ich es verdiene, sondern weil ich damit ihren Willen und Befehl erfülle. Und wüsste ich nicht, dass du es mir sagtest, um mich zu trösten, so würde ich dir den Kopf abhauen; und merke dir, dass du mir sehr grossen Ärger bereitet hast, und untersteh dich künftig nicht mehr, mir so etwas zu sagen." (Buch II, Kap. 5.) Oriana sieht bald ihre Übereilung ein und schickt eine Vertraute ab, um ihre veränderte Gesinnung dem Geliebten kund zu tun. Jene hört von dem Mönch, der bei ihm weilende Ritter – wie sich bald herausstellen wird, Amadis — sei dem Tode nahe, und sie findet ihn auch so abgehärmt, dass sie ihn zuerst nicht erkennt. Amadis war in einer schlimmen Lage: „gab er sich zu erkennen, so übertrat er das Gebot seiner Herrin, und tat er es nicht und ging diejenige wieder weg, die ihm das Leben geben konnte so blieb ihm keine Hoffnung mehr. Schliesslich, da er glaubte, es sei weit schlimmer für ihn, seine Herrin zu erzürnen, als den Tod zu erleiden, beschloss er, sich auf keine Weise ihr zu erkennen zu geben." Eine Narbe in seinem Gesicht verrät endlich der befreundeten Botin, wen sie vor sich hat. (Buch II, Kap. IX.)

Die Liebe hat Amadis zu seinen Heldentaten angefeuert und ihm auch die Kraft verliehen, sie auszuführen; wenn Oriana ihm ihre Liebe entzieht, so ist es auch mit seiner Tapferkeit und seiner Stärke vorbei. Gandalin sucht ihn zu einem Kampfe mit einem Ritter zu bewegen, dessen Prahlen Züchtigung verdiene. Da antwortet ihm Amadis: „Wie! etwas so törichtes sagst du? Merke dir, ich habe nicht Verstand noch Herz noch Stärke, denn alles ging verloren, als ich die Gnade meiner Herrin verlor. Denn von ihr, nicht von mir, kam mir alles, und so hat sie es

auch wieder weggenommen. Und du weisst, dass ich zum Kämpfen so viel tauge, wie ein toter Ritter; in ganz Grossbrittanien gibt es keinen so geringen und so schwachen Ritter, der mich nicht leicht tötete, wenn er mit mir kämpfte; denn ich sage dir, ich bin der niedergeschlagenste und verzweifeltste von allen, die in der Welt sind.“ (Buch II, Kap. 6.)

In einem wichtigen Punkte weicht nun aber die spanische Ritterdichtung von der französischen ab: die treue Liebe, die sich dort Ritter und Dame weihen, ist die von Jüngling und Mädchen, die auf die Ehe als das Ziel ihrer Sehnsucht hinblicken. Amadis und Oriana lieben sich schon als halbe Kinder, und das Erwachen der Neigung in unberührten jungen Herzen, die zahlreichen kleinen Züge, durch die sie sich verrät, verleihen einzelnen Abschnitten des *Amadis* einen frischen, naiven Reiz, der verwandten früheren Werken abgeht.

Auch der Charakter der Frauen, die der spanische Roman vorführt, ist nicht mehr ganz derselbe. Oriana ist als Mädchen wohl eine ebenso anspruchsvolle Herrin wie Genevra und handelt ebenso ungerecht wie diese, wenn sie durch das Entziehen ihrer Gunst ihren Ritter zur Verzweiflung treibt. Aber ihr Beweggrund ist ein höherer, das Gefühl beleidigter Frauenehre, der Glaube, dass sie von Amadis verraten worden sei, nicht aber eine kleinliche Rankünе wie bei Genevra, die es Lanzelot entgelten lässt, dass er neben der Liebe zu ihr noch Gedanken an seine persönliche Würde aufkommen liess. Als Gattin aber macht Oriana eine völlige Wandlung durch. Sie ist nun lauter Unterwürfigkeit und Demut und weist es mit Entschiedenheit zurück, wenn Amadis erklärt, er wolle auch in Zukunft ihr in allem, was sie befehlen könnte, gehorchen.

Mehr noch als Oriana von dem Zeitpunkt ihrer Vermählung an unterscheidet sich Caramella im *Esplandian,* der Fortsetzung des *Amadis,* von dem in der ritterlichen Dichtung herrschenden Frauentypus. Sie ist nicht darauf aus, möglichst grosse und jedermann in die Augen fallende Dienste von dem geliebten Manne zu fordern, sondern sie will ihm solche vielmehr selber leisten. Als Rächerin ihrer Gebieterin hatte sie das Schwert gegen Esplandian erhoben, aber beim Anblick des schönen schlafend daliegenden Jünglings vermag sie ihren Vorsatz nicht auszuführen, und ihr Hass verwandelt sich in die hingebungsvollste und standhafteste Liebe. Esplandian, der Enkel des Königs Lisuarte und der Sohn des Amadis und der Oriana, kann wegen seines hohen Ranges und weil er selber schon eine andre liebt, nicht der ihre werden. So bittet sie denn Lisuarte, den sie sich eben sehr verpflichtet hat, dass er zum Dank sich bei Esplandian verwende, damit dieser sie als seine Dienerin annehme und

immer in seiner Nähe weilen lasse; schlage Esplandian ihr das ab, so werde sie sich mit seinem Schwerte, das sie einst gegen ihn gezückt, selber den Tod geben. Über die Gewährung ihrer Bitte ist sie so glücklich, als wenn man sie zur Herrin der ganzen Erde gemacht hätte, und vor ihm niederknieend, sagt sie zu ihm: „Von heute an bis an das Ende meines Lebens bin ich deine Untertanin und du mein Gebieter; und diesen Namen wird aus meinem Munde nie ein Kaiser oder König erhalten, sei er auch noch so gross in der Welt"[1]). Und diesem Gelöbnis bleibt sie immer treu. Obwohl sich später viele Fürsten und Herren über viel Land um sie bewerben, will sie sich doch nicht vermählen, noch die erste Liebe gegen eine andere vertauschen; vielmehr beharrt sie stets bei dem gleichen Vorsatz, indem sie den behütet und pflegt, den sie mehr liebt als sich selbst, ihm bei Tische aufwartet und sich nie aus seiner Nähe entfernt[2]). Sie wagt ihr Leben und ihre Ehre, um ihrer glücklichen Nebenbuhlerin, der Prinzessin Leonorina, eine Botschaft Esplandians zu überbringen, und wirkt hier für ihn durch die Erzählung von seinen Heldentaten. Mit einem günstigen Bescheid zurückgekehrt, ist sie von der Freude, das ihr Teuerste auf der Welt wiederzusehen, so überwältigt, dass sie nicht sprechen, sondern sich nur vor ihm niederlassen und seine Hände küssen kann. Als sie ihm dann Bericht erstattet und er fragt, wie er ihr je für diesen Dienst danken könne, erwidert sie, die Gunst, die er ihr gewährt, dass sie nicht ohne ihren Willen aus seiner Gegenwart zu weichen brauche, sei Lohn genug für alle Dienste, die sie ihm je erweisen könnte. Sie bittet ihn dann, mit seinen Lippen die Stelle auf ihrer Stirn zu berühren, wohin Leonorina die ihren gedrückt, und der Gedanke an die ferne Geliebte macht für Esplandian und die süsse Vertraulichkeit des ihr unerreichbaren teuren Mannes macht für Caramella diesen Augenblick so köstlich, dass beide in diesem Kusse gern vereinigt geblieben wären, bis der Tod sie ereilt hätte. (Kap. 60). Als dann später Esplandian durch eine ähnliche unfreundliche Botschaft, wie sie sein Vater von Oriana erhalten, an den Rand der Verzweiflung getrieben wird, ist es wieder Caramella, die ihm Trost zuspricht und ihn darüber belehrt, dass es dem Charakter der Frauen gemäss sei, das zu verweigern, was sie selber wünschten, er also noch Hoffnung hegen dürfe. (Kap. 86.) Sie ist auch

---

1) *Las sergas de Esplandian.* cap. 15.

2) *„Antes siempre estuvo en aquel mesmo propósito, sirviendo y aguardando á aquel que mas que á si mesma amaba, y durmiendo en su cama, sirviéndole á su mesa, nunca de su presencia se partiendo".* cap. 16.

dann weiter die hilfreiche Mittlerin, die Esplandian im geheimen bei Leonorina einführt und so die erste Begegnung der Liebenden bewirkt.

Caramella ist die früheste jener entsagungsvollen Mädchengestalten, die ihr Glück ganz in dem des geliebten Mannes suchen und die Selbstverleugnung sogar so weit treiben, dass sie seine Werbung bei einer Nebenbuhlerin unterstützen. Der spätere Ritter- und der Schäferroman führen sie gerne vor, und von ihnen übernimmt sie wieder das Drama[1]). — Die mehr volkstümlichen Gattungen werden ausserhalb der vornehmen Kreise gepflegt, bei denen der ritterliche Frauenkultus blüht, und bringen die dort übliche Auffassung der Liebe nur ausnahmsweise einmal zur Geltung. —

Je mehr wir uns der Neuzeit nähern und antike Ideen und antike Vorbilder an Einfluss gewinnen, um so mehr entfernt man sich in verschiedenen Richtungen von dem mittelalterlichen Liebesideal. Am meisten erhält sich davon in Frankreich, wo bis weit in das siebzehnte Jahrhundert hinein die Heldinnen in Drama und Roman in ihrem Verhalten gegen ihre Anbeter ihre Vorgängerinnen in der Ritterdichtung kopieren, und auch die Frauen der Wirklichkeit ihre Seladone finden und Gegenstand ebenso andauernder, ebenso unerschütterlicher und ebenso selbstloser Huldigung werden, wie Asträa in d'Urfé's gleichnamigem Roman.

Wenden wir uns nun zu Shakespeare, so finden wir in seiner Behandlung der Liebe einen besonders schroffen Bruch mit den strengen mittelalterlichen Anschauungen.

Im Mittelalter hatte man die Liebe dadurch zu idealisieren gesucht, dass man sie ganz vergeistigte und ausserhalb der Ehe stellte, und wo

1) Shakespeares verwandte Mädchengestalten wie Julia in den *Beiden Edelleuten von Verona* und Viola in *Was Ihr wollt* gehen bekanntlich auf die Episode von Felismena in der *Diana enamorada* des Jorge de Montemayor oder ein auf ihr beruhendes Drama zurück. Der geistvolle und sehr belesene Courthope ist aber in der Tat im Irrtum, wenn er von der *Diana* behauptet: „*If I am not mistaken, it is the first work of European fiction that treats of the subject of hopeless love and female sacrifice, afterwards so fully developed by the Elizabethan dramatists*". (*Hist. of Engl. Poetry* II, 218). Kenner der Ritterromane, wie St. Marc Girardin (*Cours de littérature dramatique* III, 55) und Dunlop (*Gesch. der Prosadichtung* S. 159) wissen Caramella noch Gradafilea aus dem *Lisuarte von Griechenland* und Finistea aus dem *Amadis von Griechenland* zuzugesellen.

Es scheint nicht ausgeschlossen, dass die Reflexionen der Julia in den *Beiden Edelleuten* (I, 2, 55 ff), dass ein Mädchen aus Züchtigkeit oft „nein" sagen müsse, wo sie dies als „ja" gedeutet wolle, über Montemayor zuletzt auf die früher erwähnten Betrachtungen der Caramella zurückgehen, mit denen sie Esplandian über den harten Bescheid der Leonorina tröstet.

man ihr später ein sinnliches Element beimischte, glich man dies dadurch aus, dass man den schwächeren Teil, die Frau, dem stärkeren durchaus überordnete, und so gegen jede Zudringlichkeit oder Brutalität sicherstellte. Man hatte ferner gefordert, dass sie auf seelische Eigenschaften begründet sei und sie zur Voraussetzung jeder Tugend, namentlich jeder geselligen Tugend, gemacht. Shakespeare lässt im Gegensatz dazu der Natur und der Wirklichkeit wieder ihr Recht widerfahren und sucht nie die Tatsache zu verschleiern, dass die Liebe auf einem Naturtriebe beruht, von dem die Erhaltung des Menschengeschlechtes abhängt. Sie ist darum auch für ihn nicht ein Gefühl zum Tändeln, sondern eine elementare Gewalt, die Mann und Weib unwiderstehlich zu einander hinzieht und die von ihr Ergriffenen ausschliesslich beherrscht. Diese Herrschaft ist so unbedingt, dass jene anderen Faktoren, die namentlich bei französischen Dichtern sich so häufig der Liebe entgegenstellen und die Quelle schmerzlicher Konflikte werden wie die mancherlei Pflichten gegen Eltern, Vaterland usw. gar nicht dagegen aufkommen können, ja völlig aus dem Bewusstsein verdrängt worden. Seien sie unter sich auch noch so verschieden geartet, alle Liebende Shakespeares sind sich gleich in der Entschiedenheit, mit der sie jedes feindliche Interesse ihrer Liebe unterordnen und ohne zu zaudern ihre ganze Existenz für ihr Liebesglück in die Schanze schlagen. Die Liebe hat hier etwas Schicksalsmässiges, Wahlloses und ist dem Willen und der Reflexion ganz entzogen. Gleich als ob sie sich von selbst verstünden, vollführt man um seiner Liebe willen die ungewöhnlichsten Handlungen. Man wagt den Verlust einer Krone, trotzt dem Zorn der Eltern und stellt als Mädchen seinen Ruf bloss, ohne dass es dazu eines Entschlusses, einer Überlegung bedarf, ja ohne dass man ein Bewusstsein hat, dass man auch anders handeln könnte. Es geht kein inneres Streiten und Ringen, kein schmerzliches Zerreissen anderer Bande voraus. Die Liebesseligkeit Shakespearescher Jünglinge und Mädchen wird daher auch nicht durch den Gedanken an verletzte andere Rücksichten getrübt — Shakespeare ist wesentlich der Darsteller des konfliktlosen, in sich einheitlichen Liebesgefühls, nicht aber des durch inneren Streit zerrissenen[1]). Shakespeare lässt die

1) Manches hier und im folgenden nur kurz angedeutete ist in meinem schon erwähnten grösseren Buche über Shakespeare eingehender dargelegt und begründet worden. Ich handle dort in dem neunten Kapitel über *Die Liebe und die Frauen* bei Shakespeare und darf auf diese Ausführungen um so eher verweisen, als sie sich des ungeteilten Beifalls aller Beurteiler zu erfreuen hatten. Gelegentlich habe ich einzelne Wendungen und ganze Sätze der früheren Darstellung entnommen.

Liebe über alle entgegenstehenden Hindernisse triumphieren, namentlich auch über die elterliche Autorität, die in der Tat auch fast immer in ungerechtfertigter Weise in das Selbstbestimmungsrecht des Kindes eingreift und sich aus Rücksichten des Vorteils oder aus blosser Schrulle seiner Verbindung mit einem durchaus würdigen Gegenstand widersetzt. Anders manche romanische Dichter und namentlich die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts. Bei diesen wirkt noch die alte mittelalterliche Anschauung nach, wonach die auf die Vereinigung von Mann und Weib hinzielende Liebe nicht etwas Hohes und Heiliges ist wie bei Shakespeare, sondern eher etwas Niedriges, das an sittlicher Berechtigung vielen andern Dingen nachsteht. Während sich daher für Shakespeare als Gegenstand der Darstellung ergibt die Verherrlichung des Sieges der Liebe, ist es für jene französischen Dichter die Verherrlichung des Sieges über die Liebe. Immer sind sie bereit, die Liebe zu einem Wesen des anderen Geschlechtes der Kindesliebe oder irgend welchen anderen Rücksichten aufopfern zu lassen, die nicht einmal besonders zwingend sind. Jedermann versteht und billigt es, wenn im *Cid* des Corneille Rodrigo und Chimene, vor die Wahl zwischen ihrer Liebe und der Pflicht gegen einen beleidigten oder ermordeten Vater gestellt, sich für diese entscheiden, — Shakespeare würde eine solche Situation überhaupt gemieden haben —, vielfach aber sind es ganz nichtige Rücksichten, denen man das Opfer seiner Neigung darbringt. Die Heldin eines berühmten Trauerspiels rechnet es sich zur Ehre an, dass sie ihrem Vater zu Liebe auf einen teuren Jüngling verzichtete, von dem sie sich wiedergeliebt wusste und dem nur Rang oder Reichtum fehlten, damit er auch ihrem Vater genehm gewesen wäre. Hier ist die Liebe nur ein Gefühl unter mehreren und zwar eines von relativ geringer Berechtigung. Man sieht in der Liebe eine „Überraschung der Sinne“, deren die „Vernunft“ Herr werden muss, und die „Pflicht“ gebietet einem Mädchen, aus der Hand ihres Vaters den Gatten hinzunehmen, den er ihr bestimmt. Diesem wird man dann aus „Pflicht“ die Liebe widmen, die man früher jenem Andern aus „Neigung“ gewährt hatte[1]). So sehr verleugnet hier die Liebe

1) Paulina im *Polyeucte* des Corneille erzählt ihrer Vertrauten Stratonike, dass sie vor ihrer Heirat mit Polyeukt einen anderen geliebt habe:

> „Une femme d'honneur peut avouer sans honte
> Ces surprises des sens que la raison surmonte,
> Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
> Et l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu“.

die Stärke und das unbewusste Wirken eines primitiven Gefühls und ist bereit, sich von Natur schwächeren Gefühlen und gar den abstrakten Erwägungen der „Vernunft“ zu unterwerfen! Zwei der berühmtesten Gestalten in der französischen Dichtung des siebzehnten Jahrhunderts, die schon erwähnte Paulina im *Polyeucte* des Corneille und die Prinzessin von Kleve in dem bekannten Roman der Frau von Lafayette, sind verheiratete

---

Der Geliebte war ein römischer Ritter namens Severus. Stratonike fragt, ob das derselbe Severus sei, der sich in den Perserkriegen so ausgezeichnet und dem Kaiser Decius das Leben gerettet habe. Paulina darauf:

„Hélas! c'était lui-même, et jamais notre Rome
N'a produit plus grand coeur, ni vu plus honnête homme.
Puisque tu le connais, je ne t'en dirai rien.
Je l'aimai, Stratonice; il le méritait bien.
M a i s q u e s e r t l e m é r i t e o ù m a n q u e l a f o r t u n e?
L'un était grand en lui, l'autre faible et commune;
Trop invincible obstacle, et dont trop rarement
Triomphe auprès d'un père un vertueux amant!

S t r a t o n i c e.

La digne occasion d'une rare constance!

P a u l i n e.

D i s p l u t ô t d'u n e i n d i g n e e t f o l l e r é s i s t a n c e.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.
Parmi ce grand amour que j'avais pour Sevère,
J'attendais un époux de la main de mon pere;
Toujours prête à le prendre; et jamais m a r a i s o n
N'avoua de m e s y e u x l'aimable trahison:
Il possédait mon coeur, mes désirs, ma pensée;
Je ne lui cachais point combien j'étais blessée;
Nous soupirions ensemble, et pleurions nos malheurs;
Mais au lieu d'espérance il n'avait que des pleurs;
Et malgré des soupirs si doux, si favorables,
Mon père et mon devoir étaient inexorables.
Enfin je quittai Rome et ce parfait amant,
Pour suivre ici mon père en son gouvernement!“

Hier zieht sie bald die Aufmerksamkeit von Polyeukt, dem Anführer des einheimischen Adels, auf sich, und ihr Vater benutzt gern die Gelegenheit, um durch eine Verbindung mit ihm seine Stellung angesehener und furchtbarer zu machen. Paulina, über die wie eine Sache verfügt wird, willigt nicht nur ein — sie tut noch mehr:

„Et moi, comme à son lit je me vis destinée,
Je donnai par d e v o i r à son affection
Tout ce que l'autre avait par i n c l i n a t i o n“. (*Polyeucte* I, 3).





Frauen, die für ihren Gatten Achtung und Zuneigung, ein stärkeres Gefühl aber für einen andern Mann empfinden. Sie widerstehen diesem Gefühl nicht nur, solange ihr Gatte lebt, sondern auch, als sein Tod ihnen ihre Freiheit wiedergibt und sie nun dem Geliebten die Hand zum Ehebund reichen könnten. Freilich hat dieser Verzicht noch eine innere Begründung, und namentlich in dem Falle der Fürstin von Kleve hat die Verfasserin einleuchtend gemacht, weshalb ihre Heldin kein reines Glück in dem Bund mit dem Herzog von Nemours finden könnte und sich deshalb von ihm zurückziehen muss: in der Hauptsache aber haben wir hier die Wirkung eines verschiedenen dichterischen Systems vor uns: Shakespeare schildert die Entfaltung menschlicher Triebe und Leidenschaften, die sehr wohl im Einklang mit dem Sittengesetz stehen können, während die Franzosen, und namentlich Corneille, die Unterdrückung der Natur darstellen, wenn es auch meist die Unterdrückung der Natur zugunsten irgend einer „Pflicht" ist, und zwar wird kein anderes Gefühl so oft der „Pflicht" aufgeopfert als die Liebe. Aus diesem fundamentalen Gegensatz zwischen Shakespeare und Corneille ergibt sich auch die Verschiedenheit der Probleme, die beide aufsuchen, und der Situationen, in die sie ihre Personen bringen, und weiter, dass die Probleme und Situationen, die der eine bevorzugt, von dem anderen gemieden werden[1]).

Während Shakespeare der Liebe die Stärke eines Naturtriebes belässt, weiss er ihr doch einen tieferen sittlichen Gehalt zu verleihen als sie im Mittelalter besass. Seine Liebhaber und Liebhaberinnen sind nicht körperlose Wesen, sondern Menschen von Fleisch und Blut und als solche lieben sie und werden sie geliebt. Zum Zustandekommen der Liebe wirken bei ihnen auch körperliche Eigenschaften mit, aber nicht allein oder auch nur vorzugsweise. Der angebetete Gegenstand ist für sie vornehmlich auch der Inbegriff aller geistigen und seelischen Tugenden, und ihre

1) In meinem *Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Litteraturgeschichte* habe ich versucht, diese und andere Verschiedenheiten in dem dichterischen Schaffen der genannten beiden Tragiker aus ihrem verschiedenen Ausgangspunkt, namentlich aus ihrer verschiedenen Auffassung der Leidenschaft, zu entwickeln und damit die Erörterung einiger litterarhistorisch-ästhetischer Probleme der Region ästhetisierenden Geredes zu entziehen und auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Ich brauche schon wegen der prinzipiellen Wichtigkeit, die ich für meine Arbeit in Anspruch nehmen muss, nicht besonders zu versichern, dass ich ihre Fortführung nicht aufgegeben habe. Nach Erledigung anderer Verpflichtungen und nachdem ich inzwischen begonnene Byronstudien in dieser oder jener Form zum Abschluss gebracht, werde ich es für meine Pflicht ansehen, jene frühere Arbeit wieder aufzunehmen und so rasch es Zeit und Kräfte erlauben, zu Ende zu führen.

Sprache ist nicht minder panegyrisch, wenn sie von diesen, als wenn sie von seinen körperlichen Vorzügen sprechen. Eben weil sie nicht nur ein bestimmtes Wesen, sondern in ihm alles Hohe und Gute verehren, zu dem sie sich emporheben möchten, wirkt diese Liebe läuternd, heiligend und beseligend: sie ist darum auch mit Treue gepaart und frei von Flatterhaftigkeit und Unbestand. Ihr Ziel ist wohl der volle Besitz des geliebten Wesens, aber sie will die Erfüllung der eigenen Wünsche nicht auf Kosten dieses Wesens erreichen. Hierdurch erhält sie zugleich ihren eminent sittlichen und sozialen Charakter: sie zielt auf die Ehe ab als die durch Staat, Kirche und Sitte geheiligte Form der Vereinigung von Mann und Weib, aber nicht auf den Genuss der Liebesfreuden ausserhalb der Ehe.

Dass die Liebe ein sinnliches Element enthält, tut nach der Ansicht Shakespeares ihrer Reinheit und Schönheit keinen Abbruch: das Entscheidende ist für ihn, dass das geistige Element das sinnliche durchdringt und dies nie für sich allein und selbständig auftritt. Jenes trifft nun aber gerade für die Liebespaare zu, die er verherrlicht hat, namentlich für seine Frauen und Mädchen, obwohl man diesen „Sinnlichkeit" vorgeworfen hat.[1]) Die Keuschheit einer Frau zeigt sich nach dem Dichter nicht darin, dass gewisse Dinge überhaupt nicht für sie existieren, sondern dass sie nur unter einer bestimmten Form für sie existieren. Die Hingabe an einen Mann ist den Shakespeareschen Frauen nur denkbar als die Hingabe an den Mann ihres Herzens, der sie in treuer Gesinnung und mit redlicher Absicht wieder liebt und dies dadurch bewies, dass er die dauerndste und festeste Vereinigung, nämlich eine rechtsgültige Ehe, mit ihr einging. Die echte Liebe besteht dem Dichter nur im Einklang und in der Verschmelzung von Sinnlichkeit und Geist, eine Entartung aber erblickt er darin, wenn sich beide getrennt haben. Er verwirft sowohl die jeder Vergeistigung entbehrende sinnliche Liebe, die Lust, als auch die von aller Sinnlichkeit losgelöste Liebesschwärmerei. Einen rein geistigen Liebeskultus kennen seine Dramen nicht, auch nicht einen solchen in Gestalt weiblicher Anbetung für einen unerreichbaren Mann. Zwar haben wir bei ihm edle, selbstlose Mädchen, die die Werbung des Geliebten bei einer Nebenbuhlerin unterstützen, aber sie tun dies nicht mit der aufopferungsfreudigen Gesinnung der Caramella im *Esplandian* und sind nur zu glücklich, wenn er seine Liebe auf sie selber lenkt.

1) Vgl. hierüber meinen *Shakespeare* S. 462 und besonders den *Anhang* VI, 2: *Die Sinnlichkeit der Liebe bei den Mädchen.*



Shakespeare lässt diese Mädchen nach mancherlei Wechselfällen immer glücklich werden — die hoffnungslose, entsagende Liebe, die Spanier und Franzosen so gerne darstellen, führt er uns niemals vor.

Shakespeare bricht völlig mit der mittelalterlichen Herabwürdigung der Ehe. Während das Mittelalter Liebe und Ehe für unvereinbar erklärt hatte und höhere Beziehungen zwischen Mann und Weib nur anerkannte, wenn diese nicht ehelich verbunden waren, gehören bei ihm Liebe und Ehe wieder notwendig zusammen: wie die wahre Liebe zu ihrer Vollendung die Ehe bedarf, so muss auch die wahre Ehe bei ihm auf die gegenseitige Liebe und Hingebung der beiden, die sie schliessen, begründet sein. Wie wir sahen, stellen französische Dichter es als verdienstlich bei einem Mädchen hin, wenn es mit der Liebe zu einem andern Manne im Herzen aus Gehorsam gegen ihren Vater den von diesem empfohlenen Bewerber zum Gatten nimmt: Shakespeares Mädchen würden eine solche Preisgabe der Liebe als einen Verrat an sich selber, das Eingehen einer solchen Ehe als eine Versündigung ansehen. Um sich „so höchst unheil'gem Bund" zu entziehen, wollen sie lieber die Gefahren heimlicher Flucht, die Einsamkeit eines gezwungenen Klosterlebens oder die Schrecken eines grausigen Scheintodes über sich nehmen wie Julia, die unerschrocken den Schlaftrunk leert, obwohl sie weiss, dass sie erst nach langem todesähnlichen Schlaf in einem Grabgewölbe inmitten von Leichen erwachen soll.

Man sieht, die Stellung Shakespeares zur Ehe entspricht der, die er dem Staat und überhaupt weltlichen Dingen gegenüber einnimmt: die Schätzung, die er für eine Hingabe an diese hat, hängt ab von der Gesinnung, aus der sie fliesst, und in gleicher Weise auch die Schätzung der Ehe von der Gesinnung, die Mann und Weib zusammenführt. Ist diese lauter, so wird ihm die Ehe geheiligt und ebenso auch das Wirken für die Welt, während das Mittelalter sie gering geschätzt oder geradezu für unheilig erklärt hatte.

Das Verhältnis der Geschlechter zu einander, wie es die mittelalterliche Dichtung zeigt, hängt so eng mit der ganzen damaligen Auffassung der Liebe zusammen, dass bei einem Dichter wie Shakespeare, der diese aufgab, auch jene sich ändern musste. Die Überordnung der Frau über den Mann, deren tieferer Grund doch in der Roheit einer barbarischen Zeit zu suchen ist, fällt bei ihm weg: durch die Liebe des Mannes, der freiwillig innerhalb der Grenzen des Sittlichen und Schicklichen bleibt und alles meidet, was die Geliebte kränken oder verletzen könnte, ist diese in Shakespeares Augen besser geborgen als durch eine unnatürliche Kon-

vention[1]). Shakespeares Mädchen und Frauen sind nicht mehr launische und stolze Königinnen, die ihre Macht über den huldigenden Mann erproben wollen, sondern zarte, demütige, selbstlose und hingebende Wesen, deren einzige Leidenschaft ist, den geliebten Mann zu beglücken und ihm zu dienen. Der Gedanke an die Welt und das Ansehn, das von seinen Huldigungen auf sie zurückstrahlt, kommt ihnen nie, noch weniger sind sie darauf aus, ihn zur Befriedigung ihrer Eitelkeit Dinge tun zu lassen, durch die er seine Ehre gefährden muss. Vor allem erhalten die Männer jetzt eine würdigere Stellung — sie sind wieder wirkliche Männer, nicht blosse Spielbälle in der Hand der Damen, denen es nicht zukommt, einen eigenen Willen, ein eigenes Urteil und ein Gefühl ihrer Würde zu haben. Shakespeare erspart seinen Liebeshelden die Lagen, wo sie, um ihrer Gebieterin zu gefallen, unsinnig handeln oder gar sich blossstellen müssen und unmännlich, bestenfalls läppisch erscheinen.

Die Liebe bei Shakespeare ist unbewusst, frei von Reflexion und Selbstanalyse. Ihre dichterische Darstellung erhält ihren Reiz eben durch ihren so ganz ohne Absicht und unmittelbar zutage tretenden sittlichen Adel, ihren unerschöpflichen Reichtum und die Abwesenheit aller niedrigen und selbstischen Regungen. Über alle ihre Offenbarungen ist eine seltene Zartheit und Lieblichkeit, ein wunderbarer naiver Zauber ausgegossen. Bei den romanischen Dichtern, wo die Reflexion stärker herrscht und die Liebe von zu viel fremdartigen Rücksichten, bei den Frauen namentlich von der Rücksicht auf ihre Würde und das Geltendmachen ihres Einflusses gestört wird, ist es nicht sowohl das Schauspiel ihrer ungebrochenen Ganzheit, als das ihres Widerstreits gegen andere Faktoren, auf dem das Interesse der dichterischen und namentlich der dramatischen Darstellung beruht. Die Liebe ohne Beimischung eines ihr fremden Elementes führt z. B. das klassische Drama der Franzosen nur ganz ausnahmsweise vor[2]). Für

1) Bei Shakespeare wäre es darum auch undenkbar, dass ein Liebhaber, so wie der Held in Tasso's *Aminta*, sei es auch nur vorübergehend, den Einflüsterungen eines Freundes Gehör gäbe, der ihm rät, nötigen Falles Gewalt gegen die Geliebte zu brauchen.

Dass Shaspeare an sittlichem Feingefühl von kaum einem anderen Dramatiker erreicht wird, sollte längst allgemein anerkannt sein und muß nur deshalb ausdrücklich immer wieder hervorgehnden werden, weil so viele sich hartnäckig gegen diese Tatsache verschließen.

2) Darin bewahrt auch das spätere französische Lustspiel getreulich die klassische Tradition. Vgl. z. B. Marivaux, dessen Lieblingsthema die *surprises du coeur* sind.

Der Erste, der unter der Herrschaft des Klassizismus wieder die naive poetische Liebe im Sinne Shakespeares schildert, ist, so viel ich sehen kann, Richardson in seiner *Pamela*.

dieses ist vielmehr besonders kennzeichnend die Vorliebe für die *„combats du coeur“*, unter denen eben der Streit der Liebe mit einem andern Interesse obenansteht — übrigens ein Streit, der sich in der dramatischen Person mehr als das Bewusstsein in entgegengesetzter Richtung wirkender Pflichten und Seelenregungen, denn als wirkliche innere Zerrissenheit äussert. Wo man die Gewalt der Liebesleidenschaft schildert, ist es nicht die Liebe einer Julia, der Heldin der seligen Liebe, die ihre Liebestreue mit dem Tod besiegelt, sondern die dämonisch zerrüttete Leidenschaft der Medeen, Phädren und Roxanen, eine Liebe also mit allen Qualen der Eifersucht und des Hasses.

(Der Schluss folgt im ersten Heft des nächsten Bandes.)

Hölderlins Nachtgesänge.

II. Andenken.

Von

Dr. J. Eberz.

Nachdem der innere Zusammenhang des hölderlinschen Dithyrambenzyklus entwickelt war, in welchem der Dichter sich stufenweise in immer höhere Sphären der Betrachtung schwingend noch unmittelbar vor Einbruch der Finsternis einen vollkommenen Ausdruck seiner persönlichsten Bestimmung fand, Verkündiger des Reiches Gottes auf Erden zu sein, hatten wir uns in dem vorausgegangenen Aufsatze bemüht, die von den Gedanken geforderte, durch Interpunktions- und Schreibfehler nur zu häufig entstellte, Form des Textes des dunkelsten dieser Dithyramben herzustellen und ihn selbst zu erläutern. Wenn nun der Leser in den fünf vorhergehenden Dithyramben sich zwar nicht durch gleich starke Finsternis hindurchzuschlagen hat und ihm in der neuen Böhm-Ernstschen Ausgabe der Weg durch die Beseitigung einiger der enstellendsten Interpunktionen bereits erleichtert ist, so scheinen doch für eine Rehabilitation auch dieser Dichtungen die Erläuterung des Zusammenhanges der Gedanken und die Beseitigung einiger Schreibfehler wünschenswert und notwendig zu sein. Gewiss werden besonders im *Andenken*, wo der Dichter bestimmte persönliche Erlebnisse nur andeutungsweise berührt, einige Stellen nie ihre biographische Erklärung finden können, da die Erinnerung an die vorausgesetzten besonderen Umstände mit dem Dichter untergegangen ist: allein wenn auch Goethes allgemeine Bemerkungen über den Charakter seiner *Harzreise* auf dieses Gedicht anwendbar sind, so wird durch jene vermissten Einzelheiten doch nicht das Verständnis des Zusammenhanges verdunkelt, welchen die unbillige landläufige Beurteilung diesem wie den übrigen Dithyramben abzusprechen pflegt.

Viel Neues hatte die heisse Sonne des Südens den Dichter gelehrt: eine wogende Erregung erfüllt den Brief, in welchem er seinem Freunde Böhlendorf von dem ihm da drunten gereiften Verständnis des Menschen, der Kunst, des hellenischen Genius berichtet und auch die Intuition der hier erwähnten neuen Art von Poesie war ihm gewiss schon dort zu teil geworden. In einer ihm bisher verborgenen Schönheit enthüllte sich da die Natur, und was er im fremden Lande auch von Menschen mochte zu leiden haben, sie gab ihrem frommen Bewunderer jenen seligen Frieden in der Anschauung, dessen süss-geheimnisvolle Versunkenheit der Dithyrambus nachempfinden lässt. Das Andenken gilt in der einleitenden Beschreibung jenen bei aller Weichheit der Linien in scharf nüancierten Umrissen gezeichneten Plätzen, in deren Betrachtung er die grosse Befreiung hatte über sich kommen fühlen; dabei erinnert er sich einiger dort im März um die Tag- und Nachtgleiche gefeierter Frühlingsfeste, wo die Frauen den wie Seide weichen und glänzenden Boden der mit frischem Grün bedeckten Wiesen zu Spiel und Tanz betraten, treu den naturfreudigen Traditionen des Südens, die gerade damals wieder aufleben mussten, als sich der neue Kalender der jungen Republik das Leben der Natur zur Regulative für die Einteilung des bürgerlichen Jahres machte: mit jener Tag- und Nachtgleiche des 21. März aber begann der erste Frühlingsmonat Germinal. Die träumerisch langsame Bewegung der Frühlingslüfte ist durch Hypallage den Stegen zugeschrieben; vgl. Nietzsche, *Von der Armut des Reichsten (D. D.):* Auf breiten langsamen Treppen Steigt ihr Glück zu mir: Komm, komm, geliebte Wahrheit!

An zweiter Stelle gilt sein Andenken einem Freundespaar, mit dem er plaudern möchte bis der mit Wein — dem „dunklen Lichte“, wie ihn ein glückliches Oxymoron nennt — gefüllte Becher ihn entschlummern lässt; wer diese beiden ihm Nahestehenden sind, deren einem er den Namen von Hyperions Freunde gibt, wissen wir nicht. Er beschreibt die seltene Doppelseitigkeit ihres Geistes, der, wie symbolische Bilder aussprechen, das Dionysische verbindet mit dem Apollinischen, mit gleicher Liebe die mannigfaltigen einzelnen Phänomene und das eine absolute Wesen umfasst, in bunter Geselligkeit und dunkler Einsamkeit zuhaus ist. Denn während so mancher andere, der sich kühlen möchte, das dürftige Wasser der armen Quelle, d. h. das nur hier und jetzt seiende Phänomenale verschmäht und sich lieber in das reiche grenzenlose Meer des Unbedingten wirft, im Absoluten aufzugehen verlangt — ist doch das Meer, wie ein solcher meint, der Anfang der Quelle und ihr Ende, so dass in ihm alles zugleich gegeben erscheint —, sind sie beide von dieser Einseitigkeit frei.

Vielmehr wie der Maler die Phänomene, die er erblickt, liebevoll auf Papier und Leinwand zusammenträgt, so sucht auch ihr Bewusstsein die Vielheit der schönen Phänomene zu sammeln, und sie sind nicht resigniert quietistisch genug, um nicht, wenn es geboten ist, sich an der stürmisch-tätigen Aktivität des Kampfes der Geister und der Leiber zu beteiligen; — aber freilich, wenn sie dann wieder die weite See, das Unbedingte (wie eben die „Erde" Symbol des Bedingten war), lockt, so kreuzen sie einsam, ohne mit der Zeit zu rechnen, im unermesslichen Ozean, in jener mystischen Nacht der Seele lebend, in deren Frieden die Freuden der Eingeborenen der Stadt, die sie verlassen haben, d. h. des phänomenalen Daseins, nicht störend hineintönen können. Kurz, sie leben in dem heraklitischen Symbolum des **ἐν διαφερον ἑαυτῳ**, wie es der Hyperion (II, 19) entwickelt hatte.

Der letzte Abschnitt enthält, möchte man sagen, die Synthesis der Erinnerung an die Stadt mit der Erinnerung an die Freunde: denn die Freunde selbst weilen nun in der Weinstadt Bordeaux bei den Indiern, d. h. den Dionysosdienern, die an der Garonne die Gabe des Gottes bauen. Zu dieser auffallenden Bezeichnung veranlasste den Dichter jener Bericht, dass der in Indien eindringende Alexander am Oberlaufe des Indus ein Volk von Dionysosdienern mit den griechischen Sagen vom Dionysos verwandten Mythen gefunden habe, welcher dann Ursache wurde, den Geburtsort des Gottes selbst, Nysa, nach Indien zu verlegen; vgl. Preller-Robert, *Griechische Mythologie*, 4. A., p. 703. An unserer Stelle ist daher der Indier als Landsmann des Gottes der Dionysosdiener schlechthin; aber auch der als Eroberer bis zum Indus vordringende griechische Dionysos, wie ihn dieselbe alexandrinische Zeit nach dem Bilde des Makedoniers geschaffen hatte, erscheint bei Hölderlin im *Dichterberuf* v. 1—4 und im *Einzigen* v. 53—59.

Ach, und dort haben die Freunde vielleicht den Dichter vergessen, denn er kennt die Wirkung der Eindrücke, denen sie jetzt ausgesetzt sind. Und noch einmal rauscht geheimnisvoll die See mit ihrer Symbolik herein; er weiss, wie sie das Auge bezaubert, dass nur noch für sie und ihre ewigen Geheimnisse im Gedächtnis Platz ist, und auch die nach der Geliebten ausschauende Liebe wird dazu beitragen, dass in ihrer Seele das Bild des nach ihnen verlangenden Freundes erbleicht: sollte aber dennoch bei ihnen ein Gefühl für ihn zurückgeblieben sein, so werden sie nach Dichterbrauch — denn auch sie sind Dichter — dasselbe in Poesie umgesetzt als tabula votiva im Tempel der Freundschaft aufhängen.

III. Der Rhein.

Der idealistische Pantheismus Fichtes und der dogmatische Spinozas, der im Grunde nur ein nicht zum Bewusstsein gekommener idealistischer ist, die beiden Systeme, welche neben demjenigen Platons das Denken Hölderlins am entschiedensten beeinflussten, führen konsequent zu einer Anthropomorphisierung der Natur, deren Phänomene die sichtbar gewordenen Gesetze des Denkens sind, wenn das Gott-Ich in der Vernunft erkannt wird, während, wenn es mit dem Wollen identifiziert wird, die Phänomene die Herausprojektion unseres moralischen Wesens bedeuten: nicht der Mensch ist ein Mikrokosmos, sondern die Natur der Makranthropos. Je lyrischer eine Veranlagung ist, um so inniger erkennt sie sich mit ihren Stimmungen in der Natur als in ihrem Spiegelbilde wieder, mit um so höherer Deutlichkeit beweist sie, man möchte sagen experimentell, die Grundidee des Idealismus, und in diesem Sinne ist jeder Lyriker, ob er will oder nicht, praktisch idealistischer Pantheist; am Himmel und auf Erden liest er überall nur die Geschichte seines eigenen Innern geschrieben und, ein Seher, vermag er aus den Dingen der Natur das Leben aller Individuen zu deuten, denn die objektive Natur ist nur das Symbol des einen Ich. So hatte Hölderlin lange nach einer Erklärung seines Wesens und seiner Bestimmung gefragt — da ward ihm die Erleuchtung vom Rhein als dem Gleichnisse des prophetischen Heros; und es entstand unser Dithyrambus als Dokument einer stolzen Resignation in ein grosses Geschick.

Str. 1. Der Dichter befindet sich auf inspirierendem Boden, wo in geheimen Offenbarungen manche Botschaft von unabänderlichen Dingen („entschieden") an Auserwählte gelangt; die Strahlen fallen senkrecht, es ist Mittag, die Stunde des Pan; da wird er unerwartet aus seinen Träumereien aufgeschreckt: Laute, die ihm von einem grossen Schicksal erzählten, sind an sein Ohr gedrungen.

2. Nun beginnt der Dichter zu berichten, wie dieses Rauschen des Rheinstroms ihn im Geiste den ganzen Lebensweg des Stromes schauen lässt: es ist die Darstellung eines sich vom triebhaft-unklaren Instinkt zur helläugigen Sophrosyne entwickelnden Lebens. — Noch nicht teilhaft des erlösenden Lichtes tobt er zunächst blind den ganzen Tag hindurch („taglang") nach Freiheit. — v. 24 ist nach „Jüngling" zu punktieren.

3. Als echter Göttersohn ist er nämlich in seiner Jugend mit eigensinniger Blindheit über seine Bestimmung geschlagen. Zwar die schnellfertigen Durchschnittsmenschen haben bei ihrer beleidigenden Klarheit so wenig wie das Tier Zweifel und Angst wegen ihrer Aufgabe; aber den

auserwählten problematischen Naturen ist das leidvolle Glück einer Periode der tastenden Unklarheit und des alles probierenden Suchens vergönnt; denn „man muss noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“ oder, wie Novalis einmal sagt, es „ist das Verworrene so progressiv, so perfectibel; dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört. . . . . . Durch Selbstbearbeitung kommt der Verworrene zu jener himmlischen Durchsichtigkeit, zu jener Selbsterleuchtung, die der Geordnete so selten erreicht.“ So hatte auch der Rhein, unklar über seine Aufgabe, von seiner Geburtsstätte nach Jonien eilen wollen, aber sein Schicksal hatte ihm Deutschland zur Wirkungssphäre bestimmt: der Dichter, den innigsten Wunsch seiner Jugend in das Symbol hineinprojizierend, begreift sein eigenes massloses Sehnen aus seiner Natur, es sanft verurteilend.

4. Schwer zu begreifen und selbst dem priesterlichen Sänger zu deuten kaum erlaubt ist das bedeutungsvolle Wesen der Seltenen, die zu intellektueller und moralischer Reinheit ins Leben traten. Als das Rätselhafte an ihnen erscheint die Unveränderlichkeit ihres Charakters, der, aller Not und Zucht zum Trotz, wie sie der Dichter selbst so reichlich erfahren hatte, ihr ganzes Leben hindurch sich selbst gleich bleibt: alles Empirische, das ihn modifizieren wollte, muss schliesslich dem intelligibeln Charakter selbst als Ausdrucksmittel seiner Freiheit dienen. Der intelligible Charakter des Rheines aber ist — wieder ist das Symbol durchsichtig genug — sich selbst genügende Freiheit.

5. Gerade jenen Sieg des Freien, des gerade gewachsenen Heroen, über die „Krummen“ des Alltags, die ihn nach ihrer beschränkten Laune formen wollen, beschreibt diese Strophe. Denn seine arglose Jugend erspähend, voll Begierde, dieses starke Leben ihren kleinen Zwecken dienstbar zu machen, wollen die egoistischen Ufer, dass er mit ihnen gehe, angeblich, weil sie es gut mit ihm meinen, in Wirklichkeit, um ihn als schmackhaften Bissen zwischen ihren Kiefern zu „behüten“ — doch wie Herakles in der Wiege die Schlangen erwürgt er sie. Aber nun liegt die Gefahr für ihn nahe, in absolutem Subjektivismus zu enden: ein zerstörender Orpheus risse er, das Chaos wiederbringend, Berge und Wälder hinter sich drein, wenn nicht das immanente Weltgesetz eingriffe.

6. Und von jetzt ab beginnt er die Beschränkung der Freiheit aus Freiheit zu lernen. Er findet Antithesen, die er nicht mehr aufheben kann: anfangs zürnt er dem Gesetze, das ihm solche Schranken in den Weg warf; aber das Weltgesetz erkennt das Recht alles Individuellen gleicherweise an, des Grossen und des Kleinen, und lächelt, im voraus wissend, dass gerade

durch dic Schranke das Ich in sich hineingetrieben da drinnen die wahre Betätigung der Freiheit finden wird. Und so folgt denn auf die Periode des dumpfesten Instinktes (Str. 2), des ersten ahnungsvollen aber unklaren Sehnens (3), auf die Periode eines alle Antithesen jauchzend negierenden, seiner Freiheit zum erstenmal sich bewusst werdenden Sturmes und Dranges (4, 5), nach jenem Durchgangsstadium der grollenden Unzufriedenheit, nur ein Individuum unter anderen zu sein, endlich die Periode der grossen siegreichen Ruhe der Sophrosyne und des tätigen nutzbringenden Wirkens im beschränkten Kreise, worin auch Faust am Ende seines durchstürmten Lebens den Sinn des Daseins erkannte: nun ist allem „Sehneh“ unfertiger Unklarheit durch vernünftiges Tun für immer ein Ende bereitet.

So hörte der Dichter — denn den Dichtern haben wie dem Melampus Schlangen die Ohren geleckt — aus dem Rauschen des Rheines die Geschichte von der Entwicklung der Seele des Stromes: ein visionäres Bild, in dem .sich ihm die Genesis des Heros erschlossen hat. Die in keine symbolische Form eingekleidete Reflexion des zweiten Teiles — gleich einer suggestiven Musik aber rauscht ununterbrochen in der Ferne der Rhein in dieser stillen Stunde des Pan, die beiden Teile des Gedichtes, die er inspiriert hat, zur Einheit verbindend — ist dem Gedanken nach die unmittelbare Fortsetzung, indem sie das innerste Wesen eben jenes so mühevoll erreichten Endzustandes, die wahrhaft heroische Sinnesart, analysiert.

Str. 7—8. Hier aber gilt es zunächst, von dem wahren Heros sein oft mit ihm verwechseltes Zerrbild, den „Schwärmer“ (120) aus dem Geschlecht der Titanen, abzusondern. Den Übergang dazu bildet die jene Charakteristik des Rheins abschliessende Versicherung, dass eher die Erde, die Wohnung der Menschen, deren Satzungen und das sie erleuchtende Tageslicht vergehen werden, als dass der den Heros symbolisierende Strom die zu seiner reinen Jugend lebendig redende Stimme („es“ 90) des Sittengesetzes vergessen könnte, was, um es aus dem Zusammenhange zu erklären, geschehen würde, wenn er das Leben seiner Kinder, die sich seinen Versprechungen vertrauend an seinen Ufern angesiedelt haben, verräterisch und gewalttätig in die Sphären fremder Freiheit eingreifend, zerstören wollte. Denn die verräterische Missachtung der ihn mit den Nächsten verknüpfenden Bande des Blutes ist das erste Stadium der Genesis des Schwärmers, dann schweift sein Wollen immer weiter über die ihm bestimmte Rechtssphäre hinaus und er missbraucht das von Prometheus gebrachte Feuer der Vernunft zu verbrecherischen Anschlägen, bis er endlich, in seiner Weise Pelion auf Ossa türmend, an Allmacht Gott gleich sein will. Dieser titanische Schwärmer ist der Mensch mit

der Bestie im Innern, der Übermensch des Kallikles, der Borgia, der mit Cäsarenwahnsinn geschlagene Imperator. Aber schon naht der in der nächsten Strophe geschilderte Fall. — Nicht damit es sich selbst für das Absolute halte ist nämlich das beschränkte Individuum vom Absoluten (den „Göttern“) gesetzt, sondern weil dieses, welches an sich unbewusst ist, auf keine andere Weise zum Bewusstsein seiner selbst gelangen kann. Es wird aber diesem Zweck des individuellen Daseins, das überindividuelle Sein als die wahre Realität zu erkennen, Hohn gesprochen, so wie sich jenes nur Mittel seiende Individuum als ein um seiner selbt willen seiendes An-Sich ansieht: und so frevelt jener Gewaltsmensch gegen den metaphysischen Sinn des Lebens. Aber weil er nicht mit einem von dem unendlichen göttlichen Leben verschiedenen beschränkten menschlichen Dasein zufrieden war („nichts Ungleiches dulden wollte“), so muss die ironische Vernichtung seines übermässig bejahten Individuums und seines ganzen Geschlechtes gerade durch jene unnatürlichen Mittel, welche ihn zu göttlicher Allmacht führen sollten, das Gesetz der immanenten Harmonie der Welt befriedigen. — V. 117 ist nach „sich“ ein Komma zu setzen.

Von diesem dunklen Hintergrunde hebt sich nun (9—14) die lichte Gestalt des wahren Heros ab, von dem Masslosen der sich frei Beschränkende, der Entsagende im Goetheschen Sinne.

Strophe 9 schildert die erlösende Ruhe seiner Sophrosyne, welche das „Himmlische“ ist, nach dem allein er verlangte, das von den bösen widerstrebenden Trieben der menschlichen Natur Unbezwungene, welches den kühnen Sieger lächelnd mit willigen Armen empfängt; gepriesen wird der selig-bescheidene Überwinder deswegen, weil („dass“ 126) er ohne mit seinen Wünschen darüber hinauszuschweifen in freudiger Resignation die ihm bestimmten Grenzen vor Augen behalten will: am Gestade dieses Landes seliger Ruhe stehend, wird ihm auch die wie Wogen zu seinen Füssen aufschäumende Erinnerung an die weite beschwerliche Reise zur Lust. — Zu schreiben ist 122 Schicksal,.

Dieser Zustand unbedingter Selbstherrlichkeit vereinigt nun in sich zwei sich zu einander wie Thesis und Antithesis verhaltende Stimmungen, die, nach dem Gesetze der Reaktion, abwechselnd Gewalt über den heroischen Propheten gewinnen: die Thesis ist das himmelhoch jauchzende Bewusstsein, ein auserwähltes Gefäss der Gottheit darzustellen die Antithesis, ein Grauen vor der eigenen Grösse und der Wunsch, auch dem Geiste nach zu jenen zu gehören, denen er nur am Körper gleicht.

Str. 10 die Thesis. Als exemplifizierenden Repräsentanten solcher des Gottes vollen und mit einer Sendung betrauten Halbgötter, an die er

jetzt denkt und denen er sich wahlverwandt fühlt, redet der Dichter, ihn besonders aus jener Schar mit einem rhetorischen „aber“ auswählend, Rousseau an. Doch er weiss nicht, mit welchem Namen er den Grossen, der einem ihn nicht verstehenden Geschlecht fremd ist, nennen soll, um dieser Generation sein Wesen begreiflich zu machen. Der Zustand indessen, auf den es hier ankommt, wird an seinem Beispiele als eine lustvoll alles vergessende dionysische Ekstase geschildert, in welcher er, wie Hölderlin selbst in diesem Dithyrambus, aus der Fülle der Gesichte eine der Regeln spottende Sprache, zu der nur die Reinsten fähig sind, vernehmen lässt, vor der alle Uneingeweihten, mit geistiger Blindheit geschlagen, davonfliehen.

Zu schreiben V. 143: Und, süsse Gabe zu hören, : als Apposition zu „reden“. V. 144 : Fülle, (E.)[1]). V. 145 : Weingott, (E.). V. 146 : Reinesten,.

Str. 11—14 die Antithesis. . Der Mensch ist ein Doppelwesen. Wenn jene Heroen (die wahren Söhne der Erde sind sie, weil nur in ihnen sich der Sinn der Mutter ganz offenbart) allliebend und von hingegebener Passivität wie jene und deshalb („so“) auch mühelos wie sie empfangend, den göttlichen Teil ihrer Seele so leicht begnadet sehen, dann erschrickt der sterbliche Teil (die Betonung liegt v. 154 auf dem Adiectivum) in ihnen, weil da etwas ganz Ungeheuerliches, das er nicht begreifen kann, mit ihm zusammengeknüpft ist: und so entsteht dem Heros, wenn er bedenkt, dass er in dionysischer Lust, die ihm nun als Last vorkommt, als Atlas eine Welt trägt, Furcht vor dem Übermenschen und seiner Freude in ihm, so dass er in antithetischer Stimmung wünscht, nur Mensch unter Menschen zu sein. Und nun (159—209) folgt eine bezaubernde Schilderung dessen, was dann als jenes höchste rein menschliche Glück erscheint, in welchem der mit ausserordentlichen Erregungen Begnadete so gern sein Genüge fände. Weiter als eine strenge Disposition erlaubt ist vielleicht diese Beschreibung ausgesponnen; seien wir dem Dichter darum nicht böse: er ergeht sich zum letztenmal unter den Bäumen des Paradieses. Tagsüber möchte er im Walde liegen, um noch einmal Knabe zu sein und wie ein Anfänger von den Nachtigallen die Kunst des Gesanges zu lernen, und nur die er liebt, sollten sich an ihn erinnern dürfen („fast ganz vergessen“).

Zu schreiben: V. 151 : Allliebend: V. 152 : alles; V. 154 : Mann. — Der Nachsatz zu dem nun folgenden Vordersatz beginnt 159. v. 160: vergessen,.

Str. 12. Um die Zeit der Dämmerung aber möchte er aufstehen und dem milden Lichte der untergehenden Sonne entgegenziehen. Das Subjekt

1) Die mit (E.) bezeichneten Änderungen finden sich auch in der Ernstschen Ausgabe.

des langen Nachsatzes ist der „Tag“ (179), der trotz alles Bösen, das er auf seiner Wanderung beschienen, doch des Guten mehr gefunden hat.

Zu schreiben: V. 167 : Kühle, V. 175 : hat, (E.) V. 177/8 : Der Bildner, (E.) Gutes mehr Denn Böses findend, V. 179 : Erde, der Tag, (E.).

Str. 13 enthält eine Beschreibung der geheimnisvollen Wirkung, welche die Magie der Dämmerung auf die Menschen der Stadt ausübt, in deren Kreis der Dichter jetzt aus dem Walde heraustritt. Ein Fest der Liebe feiert der Mensch mit der Natur; ein inniges Gefühl der Zusammengehörigkeit ergreift für eine Weile den Einzelnen und lässt ihm alle, die das Schicksal durch die mannigfaltigsten Unterschiede von ihm getrennt hat, als seinesgleichen in dem Einen unendlichen Geiste erscheinen.

Zu schreiben: v. 187 : waren: v. 190 : umsäuselt;

Str. 14. Zwar geht uns zeitlichen Geschöpfen diese Stimmung in der Flut der Erscheinungen wieder vorüber anders als den Göttern, für die es, weil sie ewig, d. h. ausserzeitlich sind, nur ein stehendes Zugleichsein, ein Nunc stans, gibt. Aber da bietet uns das Gedächtnis Ersatz, mit dessen Hilfe wir in der Phantasie das Vergangene immer von neuem als dasselbe Gegenwärtige erleben können; die Dauer indessen, in welcher jene Stunde mit ihrem Ewigkeitsgehalt in der Erinnerung weiterlebt, ist bei den einzelnen Menschen verschieden: selig, dem sie in ihrer Intensität bis zum Tode bleibt. Nun aber erhebt sich ein neues Problem. Diese Seltenen haben nicht alle die notwendige Kraft, ihre seligen Gesichte dauernd zu ertragen, sondern mancher Geist bricht unter diesem Übermass von Glück zusammen, denn das Glück ist schwerer zu ertragen als das Unglück. Nur ganz selten gelingt es einem, wie Sokrates mit vom Wein ungetrübten Bewusstsein vom Gastmahl des Agathon wegging, unberauscht von der Süssigkeit solcher Erinnerungen vom Bankett des Lebens aufzustehen. Die Ahnung seines eigenen Geschicks liegt über diesen Versen Hölderlins; er war kein Sokrates, der bis zum Aufbruch vom Gastmahl „helle“ blieb: sein Geist hatte gelitten unter der gefürchteten Intensität der Erinnerung. —

Zu schreiben: v. 205 : es,.

Str. 15 enthält eine kurze Widmung. Der Freund, welcher in jugendfrischem Gemüte die erhebende Kraft des Sittengesetzes empfindet, erkennt den durch dasselbe sprechenden Einen Gott auch in den Erscheinungen der Natur wieder, denn Blitz und Gewitterwolken sind mehr als blosse Phänomene für ihn: und hinter dem in Fiebergluten tätigen und an seine Bahn wie von einer Kette gefesselten Sonnenball, und hinter der alles in chaotischer Ermattung durcheinanderstreuenden Finsternis der Nacht er



schaut er das Lächeln des einen absoluten Geistes und seinen unendlichen Frieden.

Zu V. 212 : „Stahl" ist ein sinnstörender Schreibfehler für „Strahl", d. h. Blitzstrahl, wie *Dichterberuf* V. 24 und *Empedokles auf dem Aetna* V. 453.

V. 215 : „Herrscher" wie *Empedokles* l. c.

V. 217 : „er", d. h. der sich in der Sonne objektivierende Herrscher.

V. 218 : scheinet = bescheinet. Die erregte Beschreibung der brennenden Sonnenglut an dieser Stelle, wo die ehemalige Verehrung des wohltätigen Sonnengottes einer scheuen Angst vor dem Apollo des Anfangs der Ilias gewichen ist (vgl. *Patmos 190*), die sich in diesen Dithyramben aussprechende Vorliebe für Dämmerung (*Rhein* 180—194) und Nacht stehen unter dem Eindruck jenes Erlebnisses unter der heissen französischen Sonne, auf das er geheimnisvoll in dem Briefe an Böhlendorf anspielt: „und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass Apollo mich getroffen" — wie er einst seinen Liebling Hyakinthos wider Willen getroffen hatte.

IV. Die Wanderung.

Eine der bezeichnendsten Tendenzen des romantischen Erotikers ist der Wandertrieb. Die Unruhe und Unzufriedenheit seines suchenden Geistes findet ihren sichtbaren Ausdruck in einem unstät von Ort zu Ort pilgernden Leibe; enttäuscht in Wirklichkeit immer nur über sich selbst, wendet er sich enttäuscht immer aufs neue von den Erscheinungen ab, bis er endlich seiner Rastlosigkeit müde entdeckt, dass er längst besass, was er, die Augen verschliessend, draussen gesucht hatte. Die Gestalten, die dieser romantische Mensch schafft, in denen er, der unbedingt Subjektive, immer nur sich selbst aussprechen kann, werden deshalb auch wandernde, ihr Ich suchende Pilgrime sein: Ofterdingen findet es im Kelch der blauen Blume wie es Dante, der, weil er am tiefsten gelitten und gerungen hatte, auch die furchtbarste und unerhörteste von allen zum Reiche des Friedens führenden Strassen wandern musste, in Gott fand. So wird auch dem Romantiker Hölderlin, den wie das Schicksal auch seine romantisch-erotische Natur verurteilte, die angeknüpften Bande stets von neuem zu zerreissen, um als Nomade weiter zu ziehen, und der darum aus Wahlverwandtschaft die rastlos strömenden Wasser liebte, selbst nicht in den Träumen der Phantasie Ruhe zuteil. An sich ist es nichts Besonderes,

wenn der Dichter Reisen schildert, die sein Leib wirklich gemacht hat. wie in der *Herbstfeier* und der *Heimkehr*, oder wenn der Anblick von Main und Neckar eine müde Sehnsucht nach dem Boden des hellenischen Landes in ihm erweckt; aber seine Phantasie führt ein sich allmählich von der Realität loslösendes Sonderleben. Er steht im *Wanderer* am Pol und in der Wüste, er wandert im *Archipelagus* alljährig im Frühling nach dem griechischen Inselmeere; doch Halluzinationen von dämonischer Wirkung, in denen er Aufgaben erfüllt und Offenbarungen empfängt, ohne an der Realität dieser Vorgänge zu zweifeln, dahinschwebend wie ein gespenstischer Schatten, ohne den Gesetzen der Schwere und der Bewegung unterworfen zu sein und doch fast verzehrt von einer tödlichen Glut der Empfindung, sind die drei unheimlichen Reisen in *Brot und Wein*, der *Wanderung* und *Patmos*: nur noch in dem Lande, von dem man nicht zurückkehrt, konnte er, von diesen nach Hause gekommen, mit Baudelaire etwas Neues zu finden hoffen.

Die vier Teile unseres nach Gedankenentwicklung und Sprache klarsten Dithyrambus treten scharf hervor. Trotz des der Heimat gespendeten Lobes will der Dichter nach dem Kaukasus. V. 8 : Das „Haus“ ist das im *Rhein* V. 6 die „Burg der Himmlischen“ genannte Alpengebirge; der Herd, d. h. die heiligste Stelle dieses Hauses, ist für den Dichter der St. Gotthard, weil von ihm der Rhein entspringt. — Dort am schwarzen Meer trafen sich nämlich Germanen und ein indischer Stamm; aus beider Verbindung entstand das hellenische Volk, ob solcher Synthese beider Vollkommenheit in sich vereinigend. V. 33: fortgezogen ist zu „Eltern“ gehöriges Participium. V. 40f. sind sprachlich schwerfällig: Als sie beide sich erst einmal angesehen hatten, da nahten die andern zuerst. — Am Gestade Kleinasiens, auf den Inseln, auf dem Festlande von Hellas blühte dieses Geschlecht; und Tag und Nacht lebt der Dichter im Mai in Gedanken auf dem durch sie geheiligten Boden. — Diesmal aber ist er nicht zu eigner schmerzvoller Lust gekommen: die Gegenwart und die Heimat haben ihn wiedergewonnen, wie der nächste Dithyrambus noch deutlicher bekennen wird. Der Dichter ist endlich positiv geworden: er will die Charitinnen, das Symbol der griechischen Kultur, unter den Deutschen, die immer noch Wilde sind, ansiedeln. Aber wie kann er selbst sich ihrer bemächtigen? Da es weder mit List noch Gewalt geht — *spiritus flat ubi vult* —, so will er still warten, bis der Moment der Inspiration kommt, d. h. die Charitinnen bei ihm sind, damit er wiederholend, was sie ihm eingeben, das Volk mit ihrem Wesen vertraut mache. Der Dithyrambus stellt also unter dem Symbol der Reise nach Hellas die Versenkung des

Ich in sich selbst dar, um in seiner geheimsten Tiefe die Charitinnen zu finden, die im höchsten Sinne die immanente Harmonie der Welt bedeuten; es ist derselbe Prozess, für den Goethe das Symbol des zu den Müttern fahrenden und aus ihrem Reiche den magischen Dreifuss entführenden Faust geschaffen hat.

V. Germanien.

Auf die Energie der geschichtsphilosophischen Konstruktionen prophetischer und reformatorischer Geister, die das Ideal einer neuen Menschheit in sich trugen, hat oft der zufällige Umstand, dass in ihr Leben der Beginn eines neuen Jahrhunderts hineinfiel, keinen geringen Einfluss ausgeübt. Nicht nur religiöse Enthusiasten des Mittelalters und der Renaissance wie Joachim von Fiore und Campanella klammerten sich bewusst an die Zahl: selten war der Aufgang eines neuen Jahrhunderts mit einem so inbrünstigen Glauben als der Beginn einer neuen Ära für die Menschheit gefeiert worden wie der des neunzehnten von den grössten deutschen Dichtern und Denkern, welche. der Weisheit des Qoheleth spottend, die endliche Ankunft des „Reiches" erwarteten, mochten sie im übrigen von der ästhetischen, moralischen oder religiösen Vernunft die Erlösung aus einer unerträglich gewordenen Gegenwart erhoffen. Auch Hölderlin trat infolge einer inneren Umwandlung in die Reihe dieser erhaben Irrenden. Gerade damals begann er, der rückwärts schauende laudator temporis acti, sich davon zu überzeugen, dass das goldene Zeitalter nicht hinter uns, sondern vor uns liege, dass er als Prophet es zu verkündigen habe und dass der erwartete Friede die neue Ära inaugurieren werde. Schon in der zu Beginn des neuen Jahrhunderts entstandenen Ode *Der Frieden* tauchten verwandte Gedanken auf. Deutlicher redet er kurz vor seiner Abreise nach Hauptwyl im Dezember 1800 in einem Briefe an seinen Bruder, wo er visionär-geheimnisvoll von dem nahen Frieden spricht, „der gerade das bringen wird, was er und nur er bringen konnte; denn er wird vieles bringen, was viele hoffen, aber er wird auch bringen, was wenige ahnden. Nicht dass irgend eine Form, irgend eine Meinung und Behauptung siegen wird, dies dünkt mir die wesentlichste seiner Gaben. Aber dass der Egoismus in allen seinen Gestalten sich beugen wird unter die heilige Herrschaft der Liebe und Güte, dass Gemeingeist über alles in allem gehen, und das deutsche Herz in solchem Klima, unter dem Segen dieses neuen Friedens erst recht aufgehen, und geräuschlos, wie die wachsende

Natur, seine geheimen, weitreichenden Kräfte entfalten wird, dies mein' ich, dies seh' und glaub' ich und dies ist's, was vorzüglich mit Heiterkeit mich in die zweite Hälfte meines Lebens hinaussehen lässt." Als dann die Nachricht von dem zu Lunéville geschlossenen Frieden nach Hauptwyl gelangt, teilt er seine freudige Erregung sofort der Schwester mit. „Ich glaube, es wird nun recht gut werden in der Welt. Ich mag die nahe oder längstvergangene Zeit betrachten, alles dünkt mir seltne Tage, die Tage der schönen Menschlichkeit, die Tage sicherer furchtloser Güte, und Gesinnungen herbeizuführen, die ebenso heiter als heilig, und ebenso erhaben als einfach sind." — Von dieser Zeit an werden bei dem ehemaligen Deutschenverächter des *Hyperion* die Gedanken über Deutschlands Bestimmung häufiger, klarer und kühner, wofür auch der Umstand, dass er aus eigener Erfahrung den Gegensatz von französischem und deutschem Nationalcharakter kennen gelernt hatte, nicht ohne Bedeutung war. Und als er durch den im März 1802 zu Amiens abgeschlossenen Frieden die Ruhe von ganz Europa gesichert glaubte, so dass nun von Deutschland, ohne durch Waffenlärm übertönt zu werden, die Botschaft vom Vernunftstaate verkündigt werden könnte, dichtete er, in die Heimat zurückgekehrt, den Dithyrambus *Germanien*, um dem Vaterlande zu sagen, dass die Stunde da sei und was sie verlange.

Str. 1. Der Dichter verzichtet endgültig auf seinen romantischen Traum, die Vergangenheit ins Leben zurückzurufen: seine trauernde Sehnsucht gilt von nun ab der Verwirklichung jener grossen Verheissungen, die am Himmel der Gegenwart hängen; für sie will er kämpfen, obwohl er dort ein schweres ihm drohendes Geschick liest — so liess sich Achill trotz des Orakels nicht vom Kampf gegen Hektor abhalten.

V. 3 : Aposiopese; zu ergänzen „rufe ich" oder „will ich".

V. 4 : auch diesen Dithyrambus begleitet das Rauschen des Wassers, diesmal das Symbol einer ungestillt fordernden grossen Sehnsucht (V. 9); so rauschen die Brunnen in Nietzsches dämonischem Nachtlied, begleitet von der Seele des Dichters.

V. 6 : Dieser Kausalsatz bezieht sich auf den aus der vorausgegangenen Frage herauszulesenden positiven Gedanken: sondern etwas anderes will das heiligtrauernde Herz.

V. 7 : „als", d. h. „so wie" er an heissen Sommertagen, schwerer als Blei, drückend auf uns liegt.

V. 15 : Anakoluth: für „euer — sehn" schiebt sich „Gestorbene zu wecken" als Subjekt ein. — Der Dichter begreift das Unerlaubte seiner



bisherigen poetischen Nekromantie und das Gefährliche derselben („Wir saugen dir die Seele aus, Die Toten sind unersättlich"). — „als wär's wie sonst" noch lebendig, während es doch nur einem durch die Kraft des Geisterbeschwörers gebannten Phantom angehört. — Zu schreiben: V. 3 : mehr,— ib. aber, (E.) V. 7 : und, V. 8 : heut, (E.), V. 15 sonst,—.

Str. 2. Zwei Umstände bezeugen nämlich die unwiderrufliche Dämmerung der griechischen Götter („ihr hattet eure Zeiten"). Zunächst ein aus dem historischen Lebensprozesse der Religionen abgeleitetes Gesetz (v. 20—28): dass, wenn eine neue Religion durch Aufhebung des alten Priesterstandes den kultlichen Handlungen der alten Religion ein Ende gemacht hat, der vernünftige Wille des historischen Prozesses damit deren Götter als für die Zukunft bedeutungslos dem Untergang bestimmt hat; doch gleichwie wir an den Totenfesten Lichter auf die Gräber zu setzen pflegen, so brennen auf dem heiligen Grabe der griechischen Religion viele Kerzen, nämlich Sagen und Legenden, und der Rauch dieser Kerzen umnebelt uns immer dichter, bis wir gar nicht mehr sehen können, wo wir eigentlich stehen, denn in den Rauchwolken erblicken wir geisterhafte Gebilde, die Toten, die zu einem kurzen Scheinleben aus dem Grabe gestiegen sind; — aber zerstreut diesen betäubenden Nebel und ihr werdet die Gottmenschen einer nahen Zukunft gewahr werden! Denn, und das ist das zweite (v. 30—32) jenem coordinierte Moment, schon sieht der Prophet am Himmel diese ungestüm nach dem Besitz der Erde verlangenden göttlichen Menschen, wie in der nächsten Strophe ausführlicher begründet wird.

V. 17 : „damals" gehört zu „gegenwärtigen" wie zu „wahrhaftigen". Vgl. V. 97. — Zu schreiben v. 25 Sage, V. 27 : geschieht:

Str. 3: Hoch auf heiligem Berg steht der prophetische Dichter. Unter sich sieht er die erntereif wartenden Felder des Lebens und das für den neuen Gott schon zubereitete Opfer; ungehindert dringt sein seherisches Auge nach Osten, der Heimat der Sonne, nach Hellas, Jonien, Indien, und mannigfache Stimmungen wandeln ihn an. Und während er nach etwas ausspäht, wird ihm dreifach die Zukunft angekündigt: greifbar im treuen Bilde scheint ihm die neue Menschheit vom Äther herabzusteigen, sie weissagende Stimmen fallen Regentropfen gleich vom Äther („von ihm"), von ihr flüstern rauschend die Bäume des heiligen Haines im Hintergrunde. Da endlich erscheint ganz fern im Osten der Bote des Vaters Zeus, nach dem er ausgespäht hatte. Über die drei Länder, welche die arische Kultur begründeten, hinfliegend, sieht der Adler endlich das vierte, mannig-



fach landschaftlich, politisch und geistig in sich differenzierte, zu seinen Füssen, voll Freude rascher fliegend als je bei der Besorgung eines Auftrages.

Zu schreiben: V. 44 : Italiens, (E.) d. h. der danach über die Opferhügel Jtaliens fliegt.

Str. 4. Man möchte sich an die zahlreichen Darstellungen der annunziazione in der frühen florentinischen und sienesischen Kunst erinnernd unserem Dithyrambus den Untertitel *Die Verkündigung* geben: sowie dort der Engel kommt hier der Adler mit seiner Botschaft zur vergine (V. 68) Germania, nicht zu jenem anspruchsvollen Weibe, welches die neuere Denkmalskunst aus ihr gemacht hat, sondern zu einem Kinde (54), wie ein Mädchen des Trecento gross an Glauben (56) und schamhafter Bescheidenheit (67, 87), mit den weitgeöffneten (51) visionären Augen, wie sie später von den Malern der deutschen Romantik verkörpert wurde — und er ruft ihr sein *Ave Germania gratia plena Dominus tecum* zu.

V. 53 der Sturm, der eben über sie hingebraust war, d. h. die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1800, in dem Moreau nach der siegreichen Schlacht bei Hohenlinden bis in die Nähe von Wien vordrang, hatte ihren ahnungsvollen Glauben nicht getrübt, so dass die Götter sie ob dieser Zuversicht auf den Sieg des Guten in der Welt, wodurch sie sich im Bewusstsein zur Grösse des Weltgeistes, der Macht der Höhe, erhob, bewunderten.

V. 60 für dich ist eine Botschaft von einer Grösse und Bedeutung bestimmt, wie sie bisher noch keine Begnadete von mir vernahm.

V. 61 heisst der Adler der „Jugendliche", V. 47 der „Alte", denn er ist die eine uralte und doch jedesmal ewig junge Stimme Gottes, die der Berufene in sich vernimmt, wie sie schon die unendliche Reihe der Geschlechter vor ihm vernahm, und wie sie in alle Zukunft sich hören lassen wird. — Zu schreiben: 57 Höhe, 59 „Dich (E.) 60 ergreifen" (E.).

Strophe 5 enthält die Begründung des *Dominus tecum* aus der Entwickelung der Jungfrau von einer Zeit an, da sie noch in kindlicher Unbewusstheit in ihren Urwäldern hindämmerte, ehe sie Tacitus gesehen hatte, als noch niemand Interesse an ihr nahm, nicht einmal sie selbst; der Adler aber, der sie nicht verkannte, hinterliess ihr damals die Gabe der Rede („die Blume des Mundes"). Der Adler bedeutet die innere Stimme des Selbstbewusstseins, die in ferner Vergangenheit in einer stillen Stunde des Pan, der Stunde aller Inspiration, noch nicht in vollkommener Klarheit, wie jetzt, sondern wie ein Hauch kommend und verschwindend zum ersten

Mal sie hatte ihre Bestimmung ahnen lassen: und die deutsche Volksseele schuf sich entwickelnd einsam aus eigenster Kraft in grossen Individuen Werke der Dichtkunst und Philosophie. Es ist nämlich die deutsche Volksseele befähigt zu solcher Rede, weil sie unendlich umfassend ist wie die von ihr begriffene Mutter Natur.

Zu schreiben: V. 69 : wusstest — Ich (E.): anakoluthisch.

V. 69 : nicht; V. 72 Mundes, V. 73 auch, (E.) V. 76 allem, (E.)

V. 77 : „Die Verborgene" d. h. sie wurde „sonst", als man nämlich noch die Weltseele verehrte von den Menschen „die Verborgene" genannt, denn sie war Isis, deren Schleier niemand gehoben hatte. Diese Auffassung scheint besser als eine andere, ebenfalls mögliche, nämlich zu interpungieren: *die Verborgene,* so dass dieses Apposition zu „Mutter" wäre; „sonst (d. h. in alten Zeiten) genannt" (d. h. verehrt) wäre dann eine zweite Apposition zu „Mutter."

Str. 6. Und nun ergeht die Aufforderung an die Jungfrau, mit der Verkündigung des neuen Reiches nicht länger zu zögern. Wie die Pythia von den Dämpfen der Schlucht soll sie sich von den reinen Lüften des Morgens inspirieren lassen, bis die Augen ihres zweiten Gesichtes offen sind. Heilige Scheu und schamhafte Bescheidenheit, mit der („so" V. 89) zu reden allerdings selbst für Götter geziemend und weise ist, dürfen sie jetzt nicht zurückhalten. Denn wenn einerseits das Gold lauterer Wahrheit reicher denn das Wasser überfliessender Quellen in einer Seele, wie jetzt in der ihrigen, strömt und andrerseits die Constellation der Gestirne den Zorn Gottes über die Gegenwart zu erkennen gibt, eine Wiedergeburt der Menschheit fordernd, dann ist es ihre Pflicht, gerade jetzt mit ihrer Wahrheit aufzutreten, als Morgenröte zwischen der Nacht der alten und dem Tage der neuen Zeit. Mag sie ihre Wahrheit immerhin dreifach umschreiben: so wie sie einmal von ihr verkündigt — wenn auch „ungesprochen", d. h. nicht offen ohne Symbolik ausgesprochen — da ist, so wird sie nie mehr aus der Welt zu schaffen sein.

Zu schreiben: 81 Morgenlüfte 82 bist, (E.) 87 Scham, 88 Zeit 90 überflüssiger 94 es;.

Str. 7 schildert andeutend das durch sie zu verkündigende, in der „Mitte der Zeit" liegende Reich, die Brücke zwischen der links liegenden untergegangenen griechischen Kultur und dem „rechthin" aus weiter Ferne schon herüberleuchtenden himmlischen Jerusalem (vgl. den früheren Aufsatz über Hölderlins *Patmos.*)

V. 97 „der heiligen Erd" ist abhängig von „Tochter" und von „Mutter". (vgl. „damals" in V. 17). In derselben mystischen Vorstellungs-



und Ausdrucksweise redet St. Bernhard die Jungfrau Maria bei Dante *Parad.* XXXIII, 1, an: *„Vergine Maria, figlia del tuo Figlio“*, Worte, die Botticelli auf den Thron seiner Madonna in der florentinischen Akademie geschrieben hat.

V. 100 denn die Namen der Naturgewalten erinnern den Dichter daran, dass dieselben einmal in der griechischen Naturreligion als göttliche Wesen verehrt wurden. — V. 101 „Wie anders ist's“ ist auf diesen Untergang anspielende Parenthese.

V. 104: die Erde wird, geweiht durch die heiligen Zwecke der neuen Menschen, im Aether schweben, dessen Ruhe nach der grossen Verbrüderung nicht mehr durch Kriegslärm, wie ihn *Der Frieden* geschildert hatte, gestört sein wird.

V. 107 die „Unbedürftigen“ sind die Kräfte und Erscheinungen der Natur, besonders die wegen ihrer leuchtenden Bedürfnislosigkeit immer bewunderten Gestirne, welche sich gern an den pantheistischen Feiertagen der neuen Menschheit von dem sie in ihrer freien Bedürfnislosigkeit nachahmenden Geschlecht feiern lassen; wie Gastfreunde weilen sie unter solchen Verwandten sich des Kultus, den einst die Griechen für sie hatten, erinnernd.

V. 109 diese Feiertage weissagt Empedokles in seiner grossen Rede den Agrigentinern auf dem Aetna; als nahe bevorstehend, denn „siehe des Jahrs Vollendung ist nahe,“ schildert sie auch der *Archipelagus* V. 257—277.

Zu schreiben 100 wieder. — 101 ist's. — 106 sind, (E.) 107 Unbedürftigen, (E.).

VI. Der Einzige.

Die Befreiung aus den Fesseln jener Nostalgie, für welche er in seinem *Griechenland* und einigen Stellen des *Archipelagus* den verzweifeltsten Ausdruck gefunden hatte, vollendet sich dem Dichter, der sich in *Germanien* zu einem Glauben an den historischen Fortschritt in der Entwickelung des Geistes durchgerungen hatte, in dem *Einzigen* und dem folgenden Dithyrambus durch eine religiöse Tatsache, indem er zu einem Verständnis der Person Christi gelangt. In der höheren Synthese des Gottessohnes hat er eine Versöhnung des griechischen Heros und Christi, als seiner Antithese, gefunden, so dass sich sein Pantheismus, der solange an dem Mangel litt, eine einzelne Erscheinungsform zur absoluten Religion

zu potenzieren, sich nun mit Bewusstsein zu einer überhistorischen, ewigen Religion emancipiert: in der Idee eines seinem Wesen nach sich in bewussten Setzungen, seinen Söhnen und Abbildern, ewig findenden absoluten Geistes (Zeus) schwindet alle lokale oder zeitliche Beschränkung. Die Obiectivationen der Thesis, welche der Dichter auf seinen visionären Reisen nach den heiligen Orten von Hellas und Jonien (V. 18—24) geschaut hat, höhere Menschen und kulturfördernde Heroen wie Herakles und Dionysos, sind die Vertreter der *vita activa* in der Welt; ihre Antithese, Christus, ist der Repräsentant eines sich von aller Phänomenalität abwendenden, im Vater ruhenden Lebens. Dass der Dichter die Antithese mit ausserordentlich starkem Pathos erlebt, kann nicht überraschen: war es ihm doch mit der Thesis die Jahre hindurch ebenso ergangen; seine Natur begreift, wie er jetzt klagt, die Notwendigkeit der Synthese leichter mit der Vernunft als mit dem Gefühl. Langsam hatte diese Antithese immer stärkeren Einfluss auf ihn gewonnen wie jene Gedichte, in denen er das Wesen Christi von den verschiedensten Seiten auszusprechen sucht, bezeugen: als den Mann der grossen Liebe und des tiefen Mitleidens mit den Menschen feiern ihn die an die Grossmutter gerichteten Distichen; als der zur Erlösung der Welt freiwillig den Opfertod Suchende war er ihm bei Abfassung des Empedokles Problem und Vorbild; der Lehrer der süssen Geheimnisse der die Welt aufhebenden mystischen Nacht, der zugleich in den Symbolen von Brot und Wein die Göttlichkeit der Natur verkündigte, ist er in dem nach diesen Symbolen genannten Distichenzyklus; als den dereinst Wiederkehrenden und das himmlische Jerusalem Begründenden besingt ihn *Patmos*, während er in unserem Dithyrambus als eine Individuation des Zeus neben vielen anderen Söhnen, den Logoi oder Gedanken (V. 13) des Einen Vaters, erscheint.

V. 53 ist das sinnlose „Erier" ein Schreibfehler für „Evier", den bekannten Beinamen des Dionysos *Εὔιος* Evius. — Zu schreiben: 21 Isthmus; 32 liebe, euch: 33 Geschlechts, 34 Kleinod, mir, 35 Gaste, 45 selbst, (E.) 55 und, 57 Dienst, 62 Männer: 78 Aar, — 83 wirklich, — 87 Lüften:

Die Stelle 76—87 unterbricht sinnstörend den Zusammenhang. Da nun in keinem Dithyrambus dieses ganzen Zyklus die Gesetze der Logik verletzt sind und besonders der vorliegende durch seine klare und schlichte Gedankenentwickelung die Annahme einer geistigen Verwirrung des Dichters bei der Abfassung desselben offenbar ausschliesst und durch die einfache Versetzung der genannten Stelle hinter V. 65, so dass sich V.V. 88/89 unmittelbar an V. 75 anschliessen, der notwendige Zusammenhang gewonnen wird, so scheint es vielleicht geraten, diese Umsetzung vorzunehmen; eine

bei schon verminderter Kraft der Aufmerksamkeit hergestellte Abschrift konnte leicht durch mannigfache Möglichkeiten gestört den Passus an der ungeeigneten Stelle, wo er jetzt steht, einschieben und diese so nachträglich verwirrte Reinschrift als Archetypus neuen Abschriften dienen; auch die von Litzmann bezeichneten Lücken werden dann jedenfalls von der Gedankenentwickelung nicht mehr postuliert. Nach unserer Vermutung ist also der Zusammenhang der Gedanken folgender. Aus zwei Gründen sind die Bedenken, Christus mit den heidnischen Heroen zu vergleichen, ungerechtfertigt: 1) ist beider Vater, wie der Dichter wohl weiss, derselbe, weil allein herrschende, Gott 2) haben sie ein demjenigen Christi ganz analoges Leben geführt: gefangene Adler wie er waren die Heroen und wie er, der „Meister" und „Sohn", auch sehr betrübt über das Tun der Welt (V. 79—83 ist als Parenthese zu kennzeichnen), bis sie endlich wie er verklärt zum Olymp steigen durften. Bei dieser also bewiesenen Coordination beider fürchtet nun der Dichter (v. 66—75), seiner Natur nachgebend vorher allzu überschwänglich die Antithese gepriesen zu haben, was er nächstens an der Thesis wieder gut machen will. Das Beste ist nämlich das Mass, und worin dieses gegenwärtig für ihn besteht, sagen die beiden letzten Verse. Denn, wie Hölderlin hier die oben erklärte Synthese ausspricht, der Dichter soll zugleich geistig und weltlich, christlich und heidnisch sein: ist doch Gott selbst so Natur wie Geist.

Zoologia poetica.

Von

Richard M. Meyer.

Eine der lockendsten, aber auch der schwierigsten Aufgaben, die die Litteraturforschung künftiger Zeiten zu leisten haben wird, ist: die Wechselbeziehnungen zwischen bildender Kunst und Poesie eingehend zu studieren und darzustellen. Nur für die ältere Litteratur besitzen wir schon grössere Arbeiten dieser Art, besonders zur Kunstgeschichte der antiken, in geringerem Masse auch der germanischen Heldensage. Systematisches haben aber selbst hier auch die bedeutenderen neuen Arbeiten — insbesondere Webers *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst* — nicht gebracht, während andererseits Burdach seinen programmatischen Betrachtungen auf der Kölner Philologenversammlung (1895) zu wenig Stoff beigegeben hat.

Aber die gegenseitige Befruchtung von *Bild und Lied* — um Roberts glücklichen Buchtitel anzuwenden — hört keineswegs etwa mit der Erfindung des Buchdrucks auf, auch nicht mit den Nachzüglern älterer Manier in den Bilddichtungen der Reformationszeit, des dreissigjährigen Krieges, und wieder der Romantiker. Man braucht ja nur an die Entstehungsgeschichte von Kleists *Zerbrochenem Krug*, vor allem aber an die starken Einwirkungen der Malerei auf die Dichtung des alten Goethe zu erinnern; hat doch für diese jüngst Morris (*Goethestudien* 2. Aufl. 1, 114 f) aus dem *Faust* reichhaltige Zusammenstellungen gegeben.

Für einen Einzelfall, der an sich wenig Bedeutung hat, gebe ich hier ein paar Belege, die doch in ihrer Anreihung eine nicht uninteressante Entwickelung darstellen.

Die alte Kunst besonders des Orients schwelgt in der Bildung wunderbarer Bastardgeschöpfe. In seinem Buch über den *Papstesel*, das uns auch weiter beschäftigen wird, führt Konrad Lange (S. 20)

„die Kentauren, Faune, Hippokampen, Tritone, Sirenen, Nereiden, Sphinxe, Drachen und Greife der antiken Mythologie“ auf, und die Musterkarte ist damit so wenig beendet, dass sogar die — neben den Kentauren — vor allem charakteristischen Schöpfungen darin fehlen: die sprichwörtlich gewordene Chimaera und der von Goethe so gern (besonders für seinen *Faust*) gleichnisweise verwandte Tragelaph.

Man pflegt diese Monstra des Orients lediglich aus barbarischer Freude an willkürlicher Mischung der Körperformen zu erklären. Aber auf diesen Pfaden ist den „Erfindern“ der babylonischen Greife und ägyptischen Sphinxe doch nicht bloss jener Fürst Pallagonia gefolgt, dessen anatomische Mosaiken Goethe mitten in der klassischen Formenreinheit der italienischen Landschaft als eine Reminiscenz an nordische Formlosigkeit und Barbarei entsetzten —, die gesamte christliche Kunst hat die orientalische Schöpfung der Engel geheiligt, obwohl auch an ihrer unmöglichen Anatomie du Bois Reymond seinen rationalistischen Witz geübt hat. Nicht bloss der (wieder zum Sprichwort gewordene) Höllenbreughel und modernste Kunstabenteurer wie der Halbmalaye Toroop sind über die Grenzen des Möglichen herausgegangen, sondern auch ein Böcklin hat sich das Recht nicht nehmen lassen, die Veränderlichkeit der Arten souverain über alle natürliche und künstliche Zuchtwahl hinauszutreiben. Hier liegt denn also doch wohl mehr vor, als nur jene orientalische Lust, Tier und Pflanze in Arabesken zu wandeln; mehr, mit andern Worten, als nur eine bestimmte Form des Stilisierens und Umstilisierens.

Was nun jene malerischen und plastischen Zwittergeschöpfe schuf, darüber hat man sich im Ganzen wenig den Kopf zerbrochen; und doch liegt ein höchst wichtiges Phänomen vor — ein gerade für das Verhältnis zwischen bildenden und redenden Künsten ungemein wichtiges. Eigentlich nämlich liegt wohl nichts anderes zugrunde, als jene uralte Vorstellung von der Verwandlungsfähigkeit der Wesen (vgl. z. B. Golthers *Handbuch d. germ. Mythol.* S. 100f. Mogk in Pauls *Grundriss* 2 Aufl. 2, 272f.), über die nach W. Hertz (*Der Werwolf* 1862) zuletzt K. Weinhold gehandelt hat. Der Werwolf eben ist der ursprüngliche Typus dieser Bastardbildungen: ein Wolfsmensch, der nicht etwa zugleich Wolf und Mensch ist, sondern bald Wolf, bald Mensch. Erst die bildende Kunst wandelt dann dies Nacheinander in ein Nebeneinander. Denken wir doch an Darstellungen antiker Metamorphosen, wie die der Daphne: die in den Lorbeerbaum verwandelte Nymphe wird in der Skulptur eine Jungfrau, deren Finger und Zehen Zweige und Wurzeln sind: sie ist Mensch

und Baum zugleich. Oder denken wir nur an das deutsche Märchen: wie der jüngste der sieben Rabenbrüder nicht völlig erlöst werden kann und deshalb statt des linken Arms einen Rabenflügel behält: er ist Mensch und Vogel auf Einmal. — Vielleicht ist es nicht zu kühn, selbst für die mannweiblichen Gottheiten den Durchgang durch die hieratische Kunst zu postulieren: was erst ein Avatar war, so dass der Gott auch als Göttin erscheinen konnte, ward nun eine „Person" im theologischen Sinn und also eine Zweieinigkeit, in der beide Erscheinungsformen gleichzeitig sichtbar waren. Später hat dann freilich eine Kunst lüsterner Zeiten den Hermaphroditen zu einer selbstständigen Kunstform erhoben.

Nun kamen aber zweierlei Tatsachenreihen, um das, was zuerst wohl nur eine abkürzende Darstellung war, als Wirklichkeit glaubhaft zu machen. Der Kentaur, der Faun, die Chimäre wären nicht für wirklich existierende Wesensgattungen gehalten worden, wenn es nicht tatsächlich wunderbare Mischgestaltungen gegeben hätte.

Diese waren von zweierlei Art, generelle oder individuelle.

Die generellen sind jene seltsamen Tierarten, in denen die Natur wirklich pallagonisches Spiel getrieben zu haben scheint, und die für die „Phylogenie" seit Haeckel eine so grosse Bedeutung gewonnen haben: Rieseneidechsen mit Flügeln, Robben mit Elefantenrüsseln, groteske Bildungen wie Giraffe, Ameisenbär, ja schon die allen Völkern so unheimliche Fledermaus. In der Natur gibt es so manches Tier, nicht bloss unter den Fossilien, das nicht „wahrscheinlicher" aussieht als ein Bockhirsch oder eine Harpyie!

Die individuellen aber sind Missgeburten, die seltsam-unheimlich von einer Spezies in die andere blicken, wie noch jetzt an unseren Anschlagsäulen „Bärenweiber" und ähnliche Deformationen das Schaudern der Vorbeigehenden erwecken. Mit dem berüchtigten „Versehen" der Schwangeren braucht man noch gar nicht zu rechnen, um die wunderlichsten *„lusus naturae"* begreiflich zu finden. Jahrhunderte haben sie angestaunt, bis Sömmering die wissenschaftliche Teratologie begründete; und die *monstra et portenta* haben im alten Rom wie im christlichen Mittelalter fast wie ihre himmlischen Ebenbilder, die Kometen, als unheimliche Vorboten künftiger noch mehr aus der Bahn weichender Ereignisse gegolten. Und wie nahe lag es, sie psychologisierend auszudeuten! Nero, dessen Bild die Phantasie des Altertums so lebhaft beschäftigt hat, wie kein zweites psychologisches Rätsel, wird von dem geistreichen Verfasser des *Antechrist* seiner seltsam gemischten Eigenschaften wegen als solch ein Tragelaph charakterisiert: „Man hätte sagen mögen, das Schicksal

habe in einer wunderlichen Laune in ihm den Bockhirsch der Logiker realisieren wollen, ein unbestimmbares, bizarres, unzusammenhängendes Wesen“ (Renan, *Histoire des origines du christianisme* 4, 135). Ist es ein Wunder, dass er schon seinen Zeitgenossen als eine moralische Missgeburt erschien?, dass sie schon ein Schwein mit Sperberklauen für sein Abbild hielten? (ibd. S. 325 nach Tacitus *Ann.* XII, 64.)

Und eben diese aktuelle Missdeutung der hybriden Monstra wiederholt sich zur Zeit neuer grosser religiöser Wehen und Wirren. Missgeburten von halb menschlicher, halb tierischer Natur beobachtet zumal das 16. Jahrhundert mit jener Mischung von Neugier und Scheu, Aberglaube und Wissbegier, die dem Zeitalter des Cardanus und Paracelsus so eigen ist. Dürer zeichnet, Lycosthenes kommentiert die *prodigia ac ostenta* (vgl. K. Lange a. a. O. S. 21 f.). — Nun hatte aber schon der Begründer, der Physiognomik, Porta, die menschlichen Gesichtszüge mit den Physiognomien bestimmter Tiere verglichen, um dann aus dem Charakter von Hund, Schaf, Schwein auf den des ähnlichen Menschen schliessen zu können, wie das im 19. Jahrhundert Fr. Rohmer, im 20. O. Weininger ihm nachgemacht haben. Und eigentlich liegt diese Anschauung ja in allen Tier- und Blumennamen der Menschen, in den meisten aus der Tierwelt genommenen Gleichnissen und Metaphern für menschliche Schönheit, Tapferkeit, Klugheit, endlich in den überall dominierenden Schimpfworten animalischer Natur begründet. Man denke nur etwa an des Weiberfeindes Simonides Epigramm, das jedes Weib zu einem psychologischen Conglomerat aus vier Tieren macht! Was wunder also, dass auch in der Renaissance- und Reformationszeit sich an die teleologische Deutung der Missgeburten die aktuelle anschloss? Hierfür eben gibt die von K. Lange so interessant wie lehrreich geschriebene Geschichte des Papstesels und Mönchkalbs die unvergleichlichsten Belege.

Diese Erscheinungen also, die durch ihre Vereinzelung Aufsehen erregten, haben zu dem fortdauernden Glauben an die Möglichkeit tierischer Composita noch mehr beigetragen als die generellen Monstra. Oder richtiger: weil immer wieder solche Monstra tatsächlich (wenn auch in Wirklichkeit natürlich der phantastischen Beschreibung nicht ganz entsprechend!) auftauchten, deshalb hielt man alles für möglich, was die Alexandersagen, die Reiseberichte, die Physiologi fabelten. „An der tatsächlichen Existenz der Faune, der Kentauren, der Nereiden zweifelten selbst die Gelehrten nicht, die im 16. Jahrhundert die systematische Zoologie begründeten. Die Frage, ob diese Geschöpfe wirklich existiert haben, wird bis weit in das 17. Jahrhundert hinein in sogenannten wissen-

schaftlichen Werken mit grösstem Ernst behandelt" (K. Lange a. a. O. S. 21). Ich besitze des Jesuiten Gaspar Schott *Phycica curiosa* vom Jahr 1667, die uns freilich oft „kurios" im modernen Wortsinn erscheint. Gleich das schöne von Sandrart gezeichnete Titelbild bringt Meerweib und Doppelschwein unter die Eidechsen, Fische und Vögel und lässt einen Faun unter den Tieren des Waldes die Flöte blasen. Dass das nicht etwa nur dekorativ oder symbolisch gemeint ist, beweist Liber III, *Mirabilia hominum,* dessen erste Kapitel die einstmalige Existenz von Kentauren, Satyrn, Tritonen aus antiken und biblischen Zeugnissen beweisen. Gleich aber in Kapitel III und IV gleitet er auch zu Missgeburten wie dem „Meerbischof" (schon bei Konrad von Megenberg, vgl. K. Lange S. 21) und Meermönch über. Sie werden alle sehr hübsch, zumeist nach Konrad Gessners epochemachenden Tierbildern, abgebildet und über alle wird höchst wissenschaftlich disputiert, z. B. (S. 357), ob der Kentaur von zweierlei Natur sei, *humana scilicet et equina,* oder nur von einer, wofür Schott sich erklärt, *„cum duae tales naturae, atque adeo duae formae substantiales illas constituentes incompatibiles sint in eodem subjecto."* — Und sie sind ja auch nicht wundersamer, diese Ross- und Bockmenschen, als alle die späteren *monstra,* die das V. Buch bringt: der *puer capite elephantino* (prächtiges Bild zu S. 582) oder das *monstrum bifrons* (zu S. 586), in dem der Januskopf Wirklichkeit wird!

Keinerlei Einfluss auf jenen Glauben ist dagegen Ausdrücken wie „Hirschkuh", „Hirschkalb" und dgl. beizumessen; denn als man „Kuh" und „Kalb" hier nicht mehr in allgemeiner Bedeutung verstand, war er längst erloschen.

Was also geboren war aus dem Geist der Mythologie, wundersame Gestalt gewonnen hatte aus dem Geist der bildenden Kunst, das ward festgehalten von dem Geist der Wissenschaft — eine Entwickelung von typischer Bedeutung. Ich weise nur darauf hin, wie die Monochromie der Skulpturen ebenfalls mythologische Genesis hat — in dem Fetischdienst menschenähnlicher oder tierähnlicher Stämme und Bäume, — wie sie in der antiken Bildhauerkunst teils scheinbar, teils wirklich durchgeführt und endlich in der Ästhetik bis zu Ad. Hildebrand, Böcklin und Treu hin wissenschaftliches Dogma wird.

Nun aber wirkt diese Liebhaberei am Darstellen von Miss- und Mischgeschöpfen weiter. Die Holzschnitte und fliegenden Blätter der Reformationszeit regen nicht bloss gelehrte Besprechungen an (noch bei Schott; vgl. K. Lange S. 25), sondern auch satirische Dichtungen. Und nun müssen wir uns gegenwärtig halten, dass der grosse Begründer

der Physiologie noch ganz mit diesen alten Lehrbüchern und ihren Bildern aufgewachsen war. Albrecht v. Haller hat zwei Verse gedichtet, die ein weit reichendes Echo fanden:

Ins Innere der Natur dringt kein geschaffener Geist —

das Stichblatt für Goethes Widerspruch, und, ebenfalls von Goethe selbst nachgebildet:

Unselig Mittelding von Engel und von Vieh —

Hier hat Haller nur getan, was die Physiologen und Teratologen des Mittelalters und der Renaissance liebten: die Missgeburten in verallgemeinernder Symbolik aufgefasst. Dieser Vers, dies Bild hatte für ihn also eine viel lebendigere Bedeutung als ähnliche Metaphern für uns haben.

Dann freilich haben solche metaphorische Tragelaphen nie gefehlt. Zwar sind Eigennamen, die zwei Tiernamen zusammen bringen, wahrscheinlich anders zu deuten: *Birlio* (ein von Bugge angenommener runischer Name), *Wolfram* (Wolf-Rabe) oder *Hirizpero* (Hirsch-Bär; *Zs. f. d. Alt.* 43, 165) sind nicht als Chimären zu deuten, sondern die Kompositionsteile bleiben selbständig wie etwa wenn wir „schwarzweiss" = schwarz und weiss sagen; eine anatomische Mischbildung wird nicht angenommen. Solche Namen dauern ja noch fort; und in der Zeit Leoncavallos hat Ricarda Huch ihren Ursleu *(Birlio)* gefunden. Aber dass eins unserer schlimmsten Schimpfworte so einen *cameloprdalus* bezeichnet, einen Menschen, der Schwein und Hund zugleich ist, habe ich schon früher (a. a. O. S. 165) nachzuweisen gesucht. (Die „Fliegenden Blätter" machten sich vor einigen Jahren das Vergnügen, dies Geschöpf als Ergebnis künstlicher Zuchtwahl neben dem Hundeschwein und ähnlichen Wunderwesen abzubilden). Aber das ist eben auch nur eine abgeleitete psychologische Metapher; die Anschauung fehlt, die wir bei Haller zuerst wieder voraussetzen.

Die Anschauung hält in die tragelaphischen Metaphern mit Goethe weiterhin Einzug. Wie Haller ist er Dichter und Naturforscher zugleich; mit Monstrositäten hat sich der Morphologe oft befasst, und schon der Physiognomiker hat beobachtet, wie die Form sich verzieht *(Physiognom. Fragmente*; Weim. Ausg. 37, 353). Aber schon vor all diesen anatomischen und botanischen Studien, vor dem Strassburger medizinischen Hospitieren gibt der junge Dichter ein rechtes Portentum im Stil der Mönchskälber und der Kupferstiche zu Schott·

Schweinsaug'ger Ochsenkopf mit wahren Eselsohren

nennt sich der wütende Wirt in den *Mitschuldigen.* (3. Aufzug, 2. Auftritt) — eine Kombination, die von Bildern abgelesen und psychologisch nicht allzu genau auszudeuten ist. Denn er macht ja grosse Augen und die langen Ohren sind auch in der Situation nicht begründet; gemeint ist eben nur: die Vereinigung aller bestialischen Niedrigkeit und Dummheit!

Nun aber später ist auch bei Goethe der wissenschaftliche Einschlag in den Pallagonismus ersichtlich. In seinen Aufzeichnungen zur Morphologie (Weim. Ausg. II, 6, 361) erinnert er auch an die poetischen Metamorphosen: „Frühste lebhafte tüchtige Sinnlichkeit finden wir immer sich zur Phantasie erhebend. Sogleich wird sie produktiv, anthropomorphisch . . . Untergötter endigen unterwärts im Tiere: Pan, Faune, Tritone — Götter nehmen Tiergestalten an, ihre Absichten zu erfüllen." Aus diesem selben Geist lebhaft tüchtiger Sinnlichkeit heraus hat er sich in der klassischen Walpurgisnacht selbst mit allerlei antiken Fabeltieren, Sirenen, Sphinxen, Fettbauch — Krummbein — Schelmen (v. 7669) beschäftigt, aber auch schon in der Walpurgisnacht des ersten *Faust* selbst solch einen Tragelaphen geformt:

Spinnenfuss und Krötenbauch
Und Flügelchen dem Wichtchen!
Zwar ein Tierchen gibt es nicht,
Doch gibt es ein Gedichtchen. (v. 4528)

Hier fehlt alle Anschauung; Goethe arbeitet ganz mit Abstraktionen, ärger als etwa Lessing in einer frühen Stelle, auf die Erich Schmidt mich freundlich hinwies:

Was dünket dich, Fatime?
Wär nicht ein kleines, schwaches, weisses Täubchen
Mit grossen, scharfen Uhusklauen, mit
Gekrümmtem spitzen Adlerschnabel, wär
So ein Geschöpf der wilden Phantasie
Des Malers, in der weiseren Natur
Ein Unding, wohl nicht ein Geschöpf zum Lachen?
(*Fatime*, Ausg. Lachmann — Muncker 3, 398.)

Lessing denkt augenscheinlich weniger an Bilder etwa in Höllenbreughels Manier („ein Geschöpf der wilden Phantasie des Malers"), als er allegorische Attribute kombiniert. Das eben tut auch dies Verschen des alten Goethe.

„Zwar ein Tierchen gibt es nicht" — nicht einmal eine Missgeburt; es ist rein metaphorisch eine „absurde Vereinigung widersprechender Bestandteile" (Minor, *Goethes Faust* 2, 267); aber zeichnen liesse es sich und gesehen hat Goethe dieses lebensunfähige Monstrum gewiss, und gerade aus der Anschauung dieser „Idee" die „Erfahrung" abgeleitet: leben könne es nicht, weil es eben allen Gesetzen natürlicher Ökonomie widerspreche!

„Doch gibt es ein Gedichtchen". Hier ist eine kleine Abschweifung nötig. — Das Unvereinbare zusammenzureimen, ist ein Lieblingsspiel der volkstümlichen Phantasie. Vor allem kommt es in dem Schema der „unerfüllbaren Fristen" zur Geltung: „zu Pfingsten auf dem Eise", „wenn es Rosen schneit". Und nun lieben es das Märchen und die Sage, diese Unmöglichkeiten zu realisieren:

> Märchen, noch so wunderbar —
> Dichterkünste machens wahr!

Die verdorrte Gerte Tannhäusers blüht wieder auf. Der Wald von Dunsinan marschiert auf Macbeths Schloss. Das sind gleichsam Tragelaphen der Handlung: ein wandelnder Wald ist gerade so ein Paradoxon wie eine Ziege mit Löwenkopf und Drachenschwanz. Oder jenes Lied, über das J. Bolte mit gewohnter Allkunde gehandelt hat:

> Ich stieg auf einen Apfelbaum,
> Da wollt ich Pflaumen essen,
> Da hatt ich doch mein Lebtag' nicht
> So gute Birnen gessen —

— es lebt noch fort in dem Klapphornvers von den Knaben, die emsiglich am Baum nach einem Appel suchten —

> Sie fanden aber keinen nich,
> Der Boom war eine Pappel —

was ist es, als eine märchenhafte Verwirklichung des alten biblischen Spruchs, dass man nicht Feigen lesen könne von den Disteln?

Solche Kombinationen also meint das Goethesche Epigramm — Phantasiekunststücke, die im Bereich des Begrifflichen bleiben, keinen Organismus ergeben, nur ein Gedankenspiel, wie Mephistos leerer Mikrokosmos. Und somit sehen wir uns wieder zu dem Problem zurückgeführt, von dem wir ausgingen: Verhältnis der bildenden Kunst zur Dichtung. Was kein „Tierchen" gibt, kein von der künstlerischen Phantasie zu voll-



ziehendes, von ihrer Technik herzustellendes Wesen, das kann immer noch ein „Gedichtchen“ geben.

Und solche nicht mit der Anschauung zu realisierenden Tragelaphen liebt nun die Romantik.

„Zuweilen kämpft meine Imagination“, sagt im *Sternbald* der Ritter, der Maler sein möchte (*Franz Sternbalds Wanderungen* 2, 241), „und ruht nicht, und gibt sich nicht zufrieden, um etwas Unerhörtes zu ersinnen und zustande zu bringen. Äusserst seltsame Gestalten würde ich dann hinmalen, in einer verworrenen, fast unverständlichen Verbindung, Figuren, die sich aus allen Tierarten zusammenfanden und unten wieder in Pflanzenarten endigten: Insekten und Gewürme, denen ich eine wundersame Ähnlichkeit mit menschlichen Charakteren aufdrücken wollte, so dass sie Gesinnungen und Leidenschaften possierlich und doch furchtbar äusserten.“ — Es sind die Arabeskengeschöpfe Dürers, es sind die apokalyptischen Ungeheuer Breughels, nur eben bloss gedacht, nicht erschaut. „Eure Einbildung“, erwidert Sternbald, der wirklich Maler ist, „ist so lebhaft und lebendig, so zahlreich an Gestalt und Erfindung, dass ihr das Unmöglichste nur ein leichtes Spiel dünkt. O wie viel billigere Forderungen muss der Künstler aufgeben, wenn er zur wirklichen Arbeit schreitet!“ Und doch hat dies Spiel mit phantastischen Missgeschöpfen auch für die wirklichen Künstler seines Reizes nicht ermangelt; und von altitalienischen Malern wird erzählt, dass sie die seltsamen Figuren selbst im Sputum beobachteten, etwa wie Justinus Kerner in seinen *Klecksographien*, E. Th. A. Hoffmann an den Fratzen in der Gardine die formende Phantasie übte.

Und allmählich sinkt dies pallagonische Treiben zum blossen Spass, zum lustigen Vermischen und Verwischen herab. Im Schimpfwort sehen wir früh das Unmögliche zum Ereignis werden; so ist es denn auch nicht auffallend, dass der scheltende Fuhrmann *„ein Hund van' Pärd“* (Nyrop, *Ordnes liv* S. 139) schreit, wie Zola im *Débâcle* sogar zweimal den Unteroffizier über *„ce cochon de soleil“* fluchen lässt. „Die Gans“, spricht Hans im Glücke, „hat ihr Gewicht, aber mein Schwein ist auch keine Sau“ (Br. Grimm, Märchen 1, 420) — eine Stelle übrigens, deren Stilechtheit ich nicht verbürgen möchte. Und nun trifft diese Mode den Romantiker, der die Verwandlungen und die paradoxen Mischungen wie kein Zweiter liebt: Heinrich v. Kleist.

Ich denke nicht nur an seelische Metamorphosen: wie in *Penthesilea* das Weib zur Hyäne wird und mit Entsetzen Spott treibt, wie Kohlhaas aus dem besten Bürger zum Landschaden wird; sondern vor allem an

die wirklichen Umzauberungen: wie im *Amphitryon* die Gestalten vertauscht werden, im *Käthchen* Kunigunde bei der Wandlung aus einem hässlichen alten Weib in die strahlende Schönheit überrascht wird, wie eine an sich überflüssige Verkleidungsszene in die *Familie Schroffenstein* aus blosser Freude am Verändern der Gestalt hineingezaubert wird. Kleist hat denn auch an solchen Meerwundern, wie das Schimpfwort sie skizziert, seinen besondern Spass. Zweimal dicht hintereinander wird so im Handumdrehen aus einem Tier das andere und dabei doch wieder das Nacheinander als Nebeneinander gegeben.

Dorfrichter Adam wünscht von Gevatter Küster eine Perrücke geborgt:

> In meine hätt' die Katze heute morgen
> Gejungt, das Schwein!
> (v. 241; E. Schmidts Ausg. 1, 338)

und er fährt Ruprecht an:

> Was glotzt er da? was hat er aufzubringen?
> Steht nicht der Esel wie ein Ochse da?
> (v. 866; ebd. 371)

Die blosse Lust am raschen Wechsel hat ihm dann in geschmackloser Steigerung leider Otto Ludwig nachgemacht. In seiner *Pfarrrose* (Werke 3, 499) sagt der Arzt Werner zornig: „Zeigt ihm die Gans den Billet, und der Esel ist auch Ochse genug, die ganze Geschichte gleich —".

Noch weiter treibt diese Manier Karl Stieler in einer spassigen Stelle, die Erich Schmidt mir nachgewiesen hat. Die Bäuerin, der die Katze den Kirchweihbraten gestohlen hat, schimpft:

> A Hundsviech is's, dös Katzenviech,
> Denn üb'rall kimmt dös Sauviech 'nein,
> Dös Rindviech moant ja, All's g'hört sein!
> No, denk' i, wie i dös so siech,
> Dös Katzl is a g'spassigs Viech.
> (Habt's a Schneid S. 30: A g'spassigs Viech.)

Ebenso lustig spielt Marie v. Ebner-Eschenbach mit der poetischen Zoologie, wenn sie die Komtesse Muschi rufen lässt „mein Esel von einem Pferd" und ihr am Ende die Anrede angedeihen lässt: „Katz — du bist eine Gans!" Wie in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle beruht der Scherz hier in der Anwendung animalischer Scheltworte auf wirkliche Tiere, oder auch in ihrer Kombination, einer „Katachrese" scheltender Metaphern. So sagt auch neuerdings Spitteler (*Glockenlieder* S. 77) in massiver Übertreibung: „Was für einem Nashorn von Nilpferd ist jetzt das eingefallen?"

Und so sind wir vom Tragelaphen zum Eselochsen gelangt — „von Harz bis Hellas, alles Vettern!" Überall die Freude an der Übersteigung der von der Natur den Arten gesetzten Grenzen; überall Böcklin — und überall Pallagonia. Aber dabei doch eine deutliche Entwicklung. In der ersten Phase starke Abhängigkeit selbst des Mythus von der bildenden Kunst; in der zweiten lebendige Nachschöpfungen von seiten der Dichter mit künstlerischer Anschauung, in der letzten bloss noch virtuoses Spiel mit den Begriffen. Kleist selbst, sonst ein Muster der Anschauung, und Goethe in der Walpurgisnacht haben die deutliche Vorstellung der animalischen Wunderwesen nicht mehr, die der junge Goethe noch in dem „schweinsaugigen Ochsenkopf mit wahren Eselsohren" (man beachte das wissenschaftlich klassifizierende „wahr"!) an den Tag legte. Das Gleichnis ist Metapher, die Nachschöpfung Klangspiel geworden; und die Ursache? Dass eine neue Befruchtung aus der Zeichnung fehlte. Warten wir ab, ob Böcklin nicht der Poesie neue lebensfähige Tragelaphen schenkt! ist doch seine engere Heimat mit Spittelers kosmischen Epen auf dem geraden Weg, neue Drachen, Greife und Sphinxe zu erschaffen!

Vermischtes.

Zur Geschichte der Parabel vom echten Ringe.

Von

Bernhard Heller (Budapest).

Seitdem Gaston Paris der Ringparabel auf ihrer märchengeschichtlichen Wanderung von Zeitalter zu Zeitalter und von Fassung zu Fassung gefolgt ist und seitdem Erich Schmidt die Vorgeschichte von Lessings *Nathan* an Ideen und Dichterfabeln entwickelt hat, — seither berechtigen wohl weder neue Auffassungen noch auch neue Stofffunde dazu, die Frage in ihrem ganzen Umfange aufzunehmen. Hingegen mag hie und da noch ein Lücke ergänzt, ein Irrtum berichtigt werden.

Li dis dou vrai aniel.

Als erste Ausprägung gehässiger Unduldsamkeit tritt die Parabel bekanntlich bei Etienne de Bourbon auf, in seinen *Sieben Gaben des heiligen Geistes* (Mitte des XIII. Jahrhunderts[1]). Selbst Etienne beruft sich schon auf einen Biedermann, von dem er diesen Glaubensbeweis erhalten: *audivi a quodam probo viro hoc exemplum ad fidei vere probacionem.* Diesem Biedermanne verdanken wir die einzige Fassung, in der die drei Religionen als drei Töchter dargestellt werden, deren Mutter auch nicht heil davon kommt. Bloss die älteste Tochter kann sich eines ehrlichen Ursprungs rühmen, ihre beiden Schwestern werden als unehelich gebrandmarkt, da sich die Mutter inzwischen der Unzucht preisgegeben hat. Diese rücksichtslose Ausführung hat in der Geschichte der Parabel

1) Ausgabe von Leroy de la Marche. Paris 1877, p. 281, No. 331.



nicht ihresgleichen. Dennoch scheint es, dass sie dem Verfasser des *Dis dou vrai aniel* bekannt sein musste. Hier werden die beiden ältern Söhne (Islam und Judentum) als verderbt, lasterhaft geschildert, — ihrer Abstammung wird kein Makel angeheftet. Doch plötzlich, in einem erregten Augenblicke, werden auch sie Bastarde gescholten[1]).

Allerdings ist es eben im *Dis dou vrai aniel* schwer, Übernommenes vom Hinzugefügten zu scheiden. Wohl keiner der Bearbeiter dieses Märchenstoffes, selbst Boccaccio und Lessing nicht, nahm an ihm so tiefe, oder richtiger so weitgehende Umgestaltungen vor, wie der Verfasser des *Dis dou vrai aniel.* Der Ring wird zum Sinnbild des heiligen Landes, sein Edelstein bedeutet Acre, den letzten Wall der Kreuzfahrer im heiligen Land. Doch ergibt sich diese Bedeutung erst aus dem Zweck seiner Tendenzdichtung, die darauf abzielte, den König von Frankreich, den Grafen Robert von Artois und den Grafen von Flandern zum Kreuzzug anzueifern. Aus dem ersten Teil erhellt ganz klar, dass auch hier der echte Ring den wahren Glauben versinnbildlicht. Den drei angerufenen Herrschern zulieb muss sich die Parabel einen weiteren Zusatz gefallen lassen: der Erbe des väterlichen Ringes wird von seinen ältern Brüdern befehdet, sein Ring zersplittert; doch drei Fürsten stehen ihm bei, erretten ihn und bringen seinen Ring zu Ehren.

Andererseits ist es nicht ausgeschlossen, dass dem Verfasser des *Dis dou vrai aniel* auch die duldsame Abart der Parabel bekannt war, welche ja heute ohne ernsten Widerspruch als ursprünglich angesehen wird. Freilich ist es eine ganz äusserliche Einzelheit, auf welche diese Annahme gestützt werden kann. Diese duldsamen Fassungen, wie sie bei den Italienern, im *Novellino,* bei Busone da Gubbio und bei Boccaccio vorliegen, knüpfen an einen Sultan an[2]). Ein schwacher Widerhall dieser Überlieferung mag es sein, dass im *Dis dou vrai aniel* der Besitzer des Ringes und mit ihm also auch der ganze Vorgang der Parabel nach Egypten, dem Reiche Saladins, versetzt ist. (Zeile 40.)

Über den Verfasser des *Dis dou vrai aniel* mutmasst Tobler aus Sprache und Inhalt der Dichtung bloss so viel, dass er aus Artois stammt.

---

1) Ausg. v. Tobler 1884², S. 16, Z. 390.

2) Im *Novellino* ist der Sultan noch nicht mit Namen genannt; G. Paris (*Poésie du moyen âge,* Paris 1903², II, 148) folgt bloss der Analogie, wenn er ihn als Saladin vorführt. — Hier möge auch die Vermutung Landaus (*Quellen des Dekameron,* 1884², 185) zurückgewiesen werden, Busone da Gubbio hätte die Parabel von seinem jüdischen Freunde, dem Dichter Manoëllo gehört. Dagegen spricht schon die judenfeindliche Fassung, die er ihr gibt.

Beachtenswert ist der Ingrimm, mit dem er über Papst, Kardinäle, Bischöfe und Äbte aburteilt (359—380). Man wäre versucht, an einen glaubenseifrigen Ordensbruder zu denken, um so eher, als er theologische Bildung genossen haben muss. Wie die zeitgenössischen Polemiker, findet auch er den Streitpunkt zwischen dem jüdischen und dem christlichen Glauben in der Frage, ob die Lehre Mosis widerrufen wurde (revocatio) (315—320 Z.).

Minder beachtete Stoffe.

Abrahams Abulafias *Gleichnis von der verschollenen Perle.*

Eben an diesen Punkt, ob die Lehre Mosis nicht einer anderen den Rang abtreten musste, setzt auch eine zeitgenössische jüdische Parabel an. Steinschneider hatte sie noch im Jahre 1861 veröffentlicht[1]), also nicht nur lange vor G. Paris' und Erich Schmidts, sondern auch vor Scherers, Schuchhardts, Landaus einschlägigen Arbeiten und Oesterleys Anmerkungen. Dennoch ist sie in allen zusammenfassenden Darstellungen übergangen und übersehen. Selbst der vielbelesene und unbefangene Victor Chauvin bestritt anfangs, dass zwischen diesem Gleichnis und der Ringparabel auch nur der Schatten einer Beziehung bestehe[2]). Dieses Versehen und dieser Zweifel war dadurch möglich, dass Steinschneider dies Gleichnis ausschliesslich hebräisch mitteilte. Die hier folgende Übersetzung dürfte zur Genüge beweisen, dass sie diesem Stoffgebiet angehört.

„Mancher wird wohl behaupten, dass dieses Volk (die Juden) seines Vorranges nicht würdig blieb; darum liess Gott sie von einem andern Volke ablösen, schaffte ihre Satzungen und Gebote ab, verringerte sie, widerrief ihre Schrift. Wer dies behauptet, gesteht damit den Vorzug der Juden, ihrer Sprache und ihrer Schrift . . . Doch auch wir (Juden) geben der Wahrheit die Ehre: heute geht uns dieser dreifache Vorzug ab, doch ist er nicht an andere abgetreten. Vielmehr lässt sich unser Zustand durch folgendes Gleichnis beleuchten: Ein Vater besitzt eine wertvolle Perle, die er seinem Sohne als Erbe zugedacht. Während der Vater seinen Sohn belehrt, die Perle zu schätzen und sie edel zu finden, wie der Vater sie edel findet, erzürnt der Sohn den Vater. Was tut nun dieser? Jemand anderem möchte er die Perle nicht überlassen, damit der Sohn, falls er reuig seinen Vater versöhnt, sein Erbteil nicht einbüsse. Er wirft sie in

1) *Hebräische Bibliographie* IV, 78.

2) *Wallonia*, 13. November 1900, S. 209; der Irrtum ist offenmütig berichtigt *Wallonia* 1901, S. 267.



eine Grube, denn er denkt: Bessert sich mein Sohn nicht, so wünsche ich nicht, dass die Perle ihm zufalle; kehrt er um, so will ich nicht, dass er sie verliere; so bleibe sie denn in der Grube verborgen, und sobald er Reue bekundet, hole ich sie ihm sofort hervor. Während nun der Sohn in seiner Schuld verharrt, reizen ihn die Knechte seines Vaters, indem sich ein jeder rühmt, er habe die Perle erhalten. Anfangs kehrte sich der Sohn nicht daran. Doch sie erregten ihn so sehr, dass er endlich reuig umkehrte. Da vergibt ihm der Vater, holt die Perle aus der Grube herauf und übergibt sie ihm. Als dies die Knechte sehen, fallen sie auf ihr Antlitz, stehen beschämt ob ihrer Falschheit vor dem Sohn und haben grosse Mühe, ihn zu versöhnen. — Ganz so ergeht es uns (Juden) mit den Völkern, die da behaupten, Gott habe sie an unsere Stelle gesetzt. Wir sind sprachlos, finden keine Antwort, so lange wir von Gott nicht Verzeihung für unsere Sünden erwirken. Dereinst, wenn wir reuig umkehren und Gott unsere Verbannten heimführt, dann werden beschämt, die uns jetzt beschämen. Da wir leider die erhoffte Stufe noch nicht erklommen haben, bleibt noch immer der Streit aufrecht, wessen der Wert, wessen die Wahrheit, ob unser oder unserer Bedränger. Bis endlich der Schiedsrichter kommt, die Perle aus der Grube holt, sie dem Sohne zurückerstattet. Dann wird klar die Wahrheit, dann kommt der Schatz an seinen rechtmässigen Herrn, genannt Volk des Ewigen; Neid und Hader verstummen; in jedem Fremden sieht man einen Genossen, in jedem Genossen sich selbst.“

Es wird kaum bestritten, dass dem Archetypus jene duldsame jüdische Parabel am nächsten steht, welche Salomon ibn Verga im Namen des Ephrajim Sancho überliefert (von der Wende des 12. und 13. Jahrhunderts). Das Gleichnis von der verborgenen Perle beweist, dass auch der jüdische Glaubensstolz seine Parabel prägte. Unduldsam erscheint sie, weil sie von einem Sohn des Hauses und mehreren Dienern, also nicht von Brüdern spricht. Doch sie klingt in einer versöhnlichen, messianischen Schlusserwartung aus. Ihr Verfasser, Abraham Abulafia, ist eine aussergewöhnliche Erscheinung des XIII. Jahrhunderts, ein kabbalistischer Schwärmer, der fast sein Leben liess für das abenteuerliche Vorhaben, den Papst (Nikolaus III. oder Martin IV.) seinen Anschauungen zu gewinnen. Es verdient wohl Beachtung, dass Abraham Abulafia eben ein Zeitgenosse des Verfassers des *Dis dou vrai aniel* war.

Von den drei anderen Erzählungen, welche Victor Chauvin zur Bereicherung der Geschichte unserer Parabel anführt[1]), findet sich die von

1) *Wallonia*, 13. November 1900, S. 197—200.

Des Ormeaux schon bei Erich Schmidt verwertet, mit dem Hinweis auf Carvacchi, der in Des Ormeaux Lessings Quelle zu finden wähnt[1]). Der Abschnitt in Gobin's *Les loups ravissans* fasst die typischen Züge der Parabel zusammen. Endlich die Anekdote von Jrânschahr-Schâh, der jeder seiner drei Favoritinnen einen Ring gab, jede glauben machend, sie sei die Ausgezeichnete, — diese Anekdote, wie Chauvin selbst zugibt[2]), bietet höchstens die Schale, keineswegs den Kern der Parabel. Sie gehört nur von weit her ins Gebiet dieser Untersuchungen, ebenso wie der Ring Harun Al Raschîds, in dem Landau die erste Idee zu diesen Parabeln vermutete[3]).

Swifts *Tale of a Tub.*

Von den unduldsamen Fassungen unseres Stoffes sei noch Swifts *Märchen von der Tonne* genannt. Erich Schmidt nennt es ein „Meisterstück gehässigster Parodie, das Tabula rasa macht, ohne auf dem Trümmerfeld einen neuen Tempel zu gründen. Alle Ringe sind falsch! Alle Dogmen und frommen Bräuche nur eines höhnischen Gelächters wert[4])!"

Dieses Urteil bedarf der Berichtigung. Allerdings gefällt sich Swifts Märchen in einer böswilligen, gehässigen, giftvollen Schmähung der katholischen Kirche. Doch Martin, der Vertreter des lutherischen Glaubens, wird folgerichtig als massvoll, edel, besonnen, gerecht hochgepriesen. Im Streit gegen Peter (den Katholizismus) vertritt er des Vaters (Gottes) Willen. Seinen anderen Bruder, Jack (die Verkörperung des Kalvinismus), möchte er vor jeder Unbesonnenheit zurückhalten, warnt ihn, dass sie ja doch Peters Geschwister seien, dass ihr Vater ihnen den Hass verboten; sie müssten eher die Einheit anstreben als den Zwiespalt mehren. Sein Gewand (im Tonnenmärchen bedeutet das Gewand den Glauben), erscheint im Stande der Unschuld[5]).

Wohl gleicht Swifts Geist eher dem Spitzhammer als der Zimmermannsaxt. Doch auf dem Schutt soll trotzdem ein Bau aufgeführt werden: der Tempel des lutherischen Glaubens.

1) E. Schmidt, *Lessing*, 1892, 500 und 805.

2) *Wallonia*, November 1901, S. 267.

3) *Quellen des Dekameron*, 1884², 185.

4) *Lessing*, 2. Aufl., II, 334. (1. Aufl., II, 498 fast gleichlautend.)

5) S. besonders *Sektion IV* in der Ausgabe von 1755, London, S. 138—151, vorzüglich S. 147, 148.

Erdichtete Religionsgespräche.

Zur Bei- und Vorgeschichte der Parabel pflegen auch die Religionsgespräche herangezogen zu werden, die zahlreichen geschichtlichen weniger als die seltenen erdachten. G. Paris teilt eines mit, worin Saladin zum Christentum bekehrt wird, dadurch dass sowohl der Jude wie der Muslim nach seiner eigenen Religion die christliche am höchsten schätzt [1]).

Diese Art der Entscheidung mit Stimmenmehrheit ist jedoch älter als Saladin und seine Legende. Der spanisch-jüdische Dichter und Denker Juda hallévi (c. 1085—1140) lässt in seinem *Kuzari* den Chazarenkönig das wahre Bekenntnis suchen. Die jüdische Lehre wünscht er nicht kennen zu lernen, — eine Glaubensgenossenschaft, die so erniedrigt lebt, kann doch nicht gottgefällig sein. Er wendet sich an einen christlichen und an einen muhammedanischen Gottesgelehrten, — beide weisen auf das Judentum zurück. Da lässt er sich — gegen seine ursprüngliche Absicht — auch von einem jüdischen Lehrer unterweisen und bekehrt sich zu dessen Glauben.

Der Streit der Vertreter der verschiedenen Bekenntnisse bei Cardanus ist durch Lessings *Rettung des Hier. Cardanus* genügsam bekannt und auch verwertet. Dagegen wird ein bedeutendes Werk seines jüngeren Zeitgenossen Jean Bodin in diesem Zusammenhang stets übersehen, es ist dies sein *Heptaplomeres,* das erst nach seinem Tode bekannt wurde [2]). Bei dem katholischen Hausherrn Coronaeus in Venedig kommen zum vertrauten Gespräch mehrere Freunde zusammen: der Heide Senamus, der Ratianolist Toralba, der Jude Salomon, der zum Islam übertretene Octavius, der lutherische Fridericus und der reformierte Curtius. Ihre Erörterungen werden überaus friedlich abgeschlossen: „In der Folge

1) G. Paris, *La Poésie du moyen âge* II, 156, 157. ders., *La Légende de Saladin*, Paris 1893, 14, 15.

An beiden Stellen begegnen wir einer Flüchtigkeit. G. Paris lässt Jansen Enikel erzählen, dass Saladin unmittelbar vor seinem Tode seinen Tisch aus wertvollem Saphir in drei Teile spalten lässt und je ein Drittel an die bedeutendste Synagoge, Kirche und Moschee schickt. Bei Enikel heisst es nur, dass er einen Teil seinem Gotte Machmet, den zweiten gar dem Gotte der Juden, den dritten dem Gotte der Christen gibt. *Monumenta Germaniae Historica* III. Bd., 1. Abt. Jansen Enikels *Werke,* herausg. v. Philipp Strauch, 1. Abt. *Die Weltchronik,* Hannover 1891, Zeile 26, 657 — 26, 674.

2) Herausgegeben von Dr. G. E. Guhrauer, Berlin 1841; die vollständige Ausgabe von Noack (1857) steht mir nicht zu Gebote.



haben sie, in bewundernswürdiger Eintracht, Frömmigkeit und Unbescholtenheit . . . gemeinschaftliche Studien und Zusammenleben gepflogen, aber keine Disputation über die Religion nachher gehalten, obgleich ein jeder seine Religion in höchster Heiligkeit des Wandels behauptete." Die Gesinnung des Werkes lässt sich auch daraus erschliessen, dass Bodin ihretwegen als Jude verschrieen wurde; ähnlich wie Reuchlin, Lessing, Strauss und Renan in den Verdacht geraten konnten, von den Juden erkauft zu sein. Doch dies ist ein minder wesentlicher Berührungspunkt zwischen Bodin und Lessing. Auch an Weite des Gesichtskreises, an Höhe der Auffassung, an einsichtsvollem Verständnis für Eigenartiges und Fremdes kommt Bodin Lessing nahe. Das *Heptaplomeres* ist ein würdiger Vorbote des Lessingschen *Nathan*, zu dem schliesslich jede Untersuchung über die Parabel vom echten Ringe hinführt.

Besprechungen.

LOUIS P. BETZ, *La Littérature comparée.* Essai bibliographique. *Introduction* par Joseph Texte. 2ᵉ éd. augmentée, publ. av. un index méthodique p. Fernand Baldensperger. Strassburg, K. J. Trübner. 1904. XXVIII und 410 S.

Um mehr als das Doppelte seines früheren Umfanges vermehrt, tritt das treffliche Schriftchen von Betz zum zweiten Male ans Licht. Man kann es nur mit schmerzlichen Empfindungen zur Hand nehmen, denn mit ihm sind die Namen von zwei der hoffnungsvollsten Vertreter der vergleichenden Litteraturgeschichte verknüpft, die ein früher Tod auf der Höhe ihres Schaffens dahinraffte. Joseph Texte, der Verfasser von *Rousseau und der litterarische Kosmopolitismus,* hatte, schon dem Tode nahe, die Arbeit seines Freundes noch mit einem Vorwort eingeleitet, den letzten Seiten, die er geschrieben. Diesmal haben wir den Tod des trefflichen Sammlers selbst zu beklagen. Das Manuskript war nahezu abgeschlossen und die ersten drei Bogen schon gesetzt, als Betz einem tückischen Leiden erlag. F. Baldensperger, der Vertreter der vergleichenden Litteraturgeschichte an der Universität Lyon, hat sich der Mühe der Überwachung des Druckes unterzogen. Wir verdanken ihm ausserdem zahlreiche Zusätze und das Schlusskapitel über Stoffgeschichte: *Motifs, thèmes et types littéraires d' origine religieuse, légendaire ou traditionelle.*

Die Anordnung ist dieselbe geblieben, neu hinzugekommen ist ausser dem Beitrag Baldenspergers das Kapitel über Ungarn und das über die Vereinigten Staaten. Die Zusätze zu der früheren Ausgabe geben selbstverständlich nicht bloss das inzwischen Erschienene, sondern tragen auch vieles früher nicht Verzeichnete nach. Der Abschnitt *Italien und Frankreich* und der über *England und Deutschland* sind z. B. um das Vierfache gewachsen. Der Rez. gesteht gerne ein, dass er auch für Gebiete, auf denen er die Forschung ziemlich gut zu überblicken glaubte

manche ihm entgangenen bedeutsamen Schriften und Aufsätze in Betz fand, und in derselben Lage werden sich auch wohl andere Benutzer des Buches befinden.

Baldensperger beklagt es, dass, von Farinelli abgesehen, nur wenige Forscher Betz durch Lieferung von Beiträgen unterstützten. Möge der Herausgeber späterer Ausgaben mehr tatkräftige Förderung bei den Fachgenossen finden! Vielleicht dürfen schon jetzt einzelne Wünsche für eine solche vorgebracht werden. Texte hatte in der *Einleitung,* wo er sich über den Umfang und die Aufgaben der vergleichenden Litteraturgeschichte aussprach, die Wichtigkeit der Untersuchungen über theoretische Fragen und allgemeine Probleme betont. Ohne eine Vorstellung von den allgemeinen Bedingungen, von denen die Entwicklung der Litteraturen abhängt, und von der Art, wie litterarische Werke geschaffen werden, wird kein Litteraturhistoriker auskommen. Mich berührt daher das erste Kapitel *Études théoriques* als sehr unvollständig. Meines Erachtens hätten Taine und Hennequin und selbst wichtigere Schriften und Aufsätze über sie nicht fehlen dürfen. Mme de Staël fehlte hier schon früher und fehlt auch noch jetzt. Goethes Aufsatz *Shakespeare und kein Ende* enthält in seinem zweiten Teil: *Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neuesten* ein unerreichtes Muster vergleichender Litteraturbetrachtung; er wird jedoch hier nicht genannt.

Weiter möchte ich zu erwägen geben, ob die rein chronologische Anordnung der Arbeiten praktisch so grosse Vorteile darbietet, dass man den Nachteil in den Kauf nehmen soll, das Zusammengehörige an so und so vielen Orten mühsam zusammensuchen zu müssen. Für Shakespeare in Deutschland und Frankreich hat man besondere Unterabteilungen gebildet: warum aber nicht für Byron und Scott? So findet man die Arbeiten über ihre Beziehungen zu einem und demselben Autor oft an ganz verschiedenen Stellen. Zweifellos hätten sich Unzuträglichkeiten daraus ergeben, dass oft mehrere Autoren zusammen behandelt werden. Indessen hätte die vollständige Anführung an einer Stelle genügt, an den übrigen hätte man bloss darauf zu verweisen brauchen.

Mehr noch stört diese Anordnung in dem Kapitel über vielbehandelte Motive und Stoffe. Die drei Arbeiten über dichterische Darstellungen der Maria Magdalena, die im Laufe von elf Jahren erschienen sind, sind weit von einander getrennt. Ich hebe ausdrücklich hervor, dass mit Hilfe des gewissenhaften und vollständigen *Index méthodique* alle diese Arbeiten über denselben Gegenstand ja mit etwas Suchen gefunden werden können. Indessen hätte man bei einer anderen Anordnung das, was man braucht,

gleich zusammen, während ich mir kaum einen Fall denken kann, wo man von dieser chronologischen Anordnung besondere Vorteile hat.

Ungern vermisse ich auch den *Index alphabétique*. Oft genug bürgt schon der Name eines Mannes dafür, dass seine Betrachtung vergleichend ist, und für den, der weiss, in welcher Richtung seine Arbeiten sich bewegen, ist es mitunter erwünscht, möglichst viele seiner Arbeiten, z. B. alle, die bei Betz verzeichnet sind, übersehen zu können. Ich hatte diesen Wunsch schon oft bei Richard M. Meyer und habe ihn gerade jetzt wieder für B. Croce. Sollten nicht auch schon Andere ähnliche Wünsche gehegt haben? W. W.

RUDOLF IMELMANN, *Layamon*. Versuch über seine Quelle. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1906. VIII und 117 S.

Es verdient alle Anerkennung, dass unsere jungen Anglisten sich Aufgaben stellen, die über das rein englische Gebiet hinausgreifen, die entsprechend ausgedehnte Studien voraussetzen, und deren Lösung nicht bloss der englischen, sondern auch der allgemeinen Litteraturgeschichte zu gute kommt. Dr. Imelmann, Privatdozent der englischen Philologie in Bonn, der sich in der keltischen und altfranzösischen Litteratur wohl orientiert hat, trat an Layamon heran in der Absicht, dessen keltische Quellen, die doch ganz allgemein angenommen wurden, im Einzelnen nachzuweisen. Er fand jedoch sehr bald, dass solche überhaupt nicht existieren und dass man ebensowenig von „keltischen Quellen" bei Layamons *Brut* wie von „dänischen Quellen" bei Shakespeares *Hamlet* sprechen könne. Er begnügte sich jedoch nicht mit diesem negativen Resultat, sondern suchte nun festzustellen, welche Vorlage Layamon denn wirklich gehabt, da ja nur ein Teil seines Werkes auf den *Brut* des Wace zurückgehe. Auf Zimmer gestützt weist er zunächst den früher vielfach angenommenen direkten Einfluss nationaler kymrischer Traditionen zurück: die „britischen" Sagen sind alle aus der Bretagne eingeführt worden und die Vermittler waren die Normannen. Es gelingt ihm dann, eine Anzahl Bearbeitungen der Britengeschichte nachzuweisen, die von Wace abhängig sind, aber daneben noch andere Bestandteile enthalten, die auch bei Layamon wiederkehren. Es sind das der sogenannte *Brut d'Angleterre*, von dem Caxton eine englische Fassung druckte, der von Trautmann dem Schotten Huchown zugeschriebenn Versroman *Mort Arthur*, die Romanze von *Arthour and Merlin* und Jean de Waurin's

Chroniques et istoires: sie alle deuten auf eine von der gewöhnlichen abweichende Waceversion, die vielfach umgestaltet war und durch Zeit- und Ortsangaben und durch stärkere Annäherung an Galfrid erhöhte Glaubwürdigkeit erhalten sollte. Diese Fassung sei dann ferner durch neuen Stoff aus dem *Lancelot* und dem *Tristan* des Thomas erweitert worden.

Der Verfasser versucht dann weiter bis zu jener Waceversion und ihrer Beschaffenheit vorzudringen. Über diesen Teil der Untersuchung wird ein sachkundiges Urteil nur ein Romanist abgeben können. Das Ms. Reg. 13 A. XXI. (Brit. Mus.) bietet in einer Wace-hs. gleich zu Beginn ein Einschiebsel von etwa 7000 Versen, das die Ereignisse bis zur Geburt Arthurs völlig abweichend von Wace, aber übereinstimmend mit Layamon erzählt. Der Verfasser nimmt nun an, diese Fassung sowohl wie der Münchener *Brut* gingen auf den verlorenen ersten Teil von Gaimar zurück, und Layamon habe eine Hs. vorliegen gehabt, die Wace und Gaimar ineinander verarbeitet habe. Mit Gaimar hängen nach ihm auch zusammen ein paar kürzlich im Britischen Museum aufgefundene Bruchstücke eines altfranzösischen *Brut*, die im *Anhang* abgedruckt werden. Eine spätere Bearbeitung habe dann vor allem die romanhaften Zutaten in diese Kontamination hineingebracht.

Man wird die fleissige und sorgfältige Arbeit Imelmanns um so dankbarer begrüssen, als von denen, die sich mit dem Layamon abgeben, nur wenige auf keltischem Gebiet bewandert sind und Theorien über keltische Einflüsse nur ungenügend nachprüfen können. Es ist gut, dass die Frage nach der Art und dem Umfang der keltischen Einflüsse bei Layamon nun eine erschöpfende Antwort gefunden hat, und wünschenswert wäre es, dass auch die Frage nach anderen keltischen Einwirkungen einmal in gleich ernster Weise in Angriff genommen würde. Stopford Brooke, dem niemand ein feines Gefühl für Poesie abstreiten wird, widmet in seinem Buch *English Literature from the Beginning to the Norman Conquest* eine längere Erörterung dem Einfluss, den die altenglische Dichtung im Norden durch die Berührung mit den Kelten und namentlich den irischen Priestern nach ihm erfahren haben. Er sieht diese Einwirkung unter anderm in *„the infiltration into the northern English character of a more emotional atmosphere of feeling, of a more imaginative way of looking at man and nature, of a more intense sense of life in all things, than the German tribes possessed“* (p. 22). Churton Collins seinerseits erklärt in seinen Vorträgen, wie mir einer seiner Hörer berichtet, *„those weeping Saxons“* hätten ohne keltischen Einfluss

nie eine Litteratur von der Grösse und dem männlichen Charakter der englischen ausbilden können. Matthew Arnold wieder ist der Meinung, das Gefühl für die Form, die Anmut und leichte Beweglichkeit, die die englische Litteratur in höherem Masse als die deutsche besässe, hätte der schwerfällige germanische Geist nur durch die Beimischung eines keltischen Elementes in England erhalten. Kurz, man würde finden, dass von denen, die am nachdrücklichsten das Wirken des keltischen Geistes in der englischen Litteratur behaupten, nicht zwei darin übereinstimmen, wie dieser sich geäussert haben soll. Vielleicht dürfen wir die Hoffnung hegen, dass eine rüstige jüngere Kraft uns auch einmal eine vergleichende Charakteristik der keltischen und germanischen Dichtung Grossbritanniens im altenglischen Zeitraum gibt, die zum mindesten das Gute hätte, dass sie die Erörterung der ganzen Frage auf eine wissenschaftliche Grundlage stellte. Falls es dazu kommt, möchten wir schon jetzt den Wunsch aussprechen, dass alle keltischen Zitate auch zugleich in Übersetzung mitgeteilt würden und dem nicht keltisch gebildeten Leser seine Unwissenheit nicht so schmerzlich zum Bewusstsein gebracht würde, wie es in dem vorliegenden Schriftchen zwei-, dreimal geschieht.

Vielleicht darf hier auch noch eine andere Kleinigkeit zur Sprache gebracht werden. Bei Brandl und seinen Schülern begegnen öfters Ausdrücke wie „Elisabethzeit", „Shakespearezeit", die „Gowerwerke" usw. So auch spricht Imelmann einmal von „Urkunden der Johannzeit". Der Rez. steht wohl nicht allein, wenn er erklärt, dass es nach seinem Sprachgefühl „Die Zeit der Elisabeth", „Die Zeit Shakespeares oder Johanns", „Die Werke Gowers" heissen müsste.

Freiburg i. Br. im Juni 1906. W. Wetz.

The Journal of American Folklore, ed. by *ALEXANDER FRANCIS CHAMBERLAIN*. Vols XVI—XVIII.

Vol. XVI.

No. LX. Jan.—March 1903. 1. H. Pittier de Fábrega: Folk-Lore of the Bribri and Brunka Indians in Costa Rica (sieben Erzählungen, sechs heidnische, eine christliche). — 2. Alice C. Fletcher: Pawnee Star Lore. — 3. F. A. Golder: Tales from Kodiak Island (fünf Erzählungen). — 4. Roland B. Dixon: System and Sequence in Maidu Mythology (eine Art Schöpfungsepos, Verhältnis der östl. und westl. Stämme beleuchtend). — 5. M. R. Harrington: Shinnecock Notes. — 6. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore (unter den erwähnten Büchern verdient weitere Beachtung Leland and Prince: *Kulóskap the Master and other Algonkian Poems*. NY. 1902). — 7. Fourteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — 8. Notes and Queries. — 9. Bibliographical Notes

(darunter: Maynadier: *The wife of Baths Tale:* Its Sources and Analogues, London, David Nutt 1901).

No. LXI. April—June 1903. 1. James Mackintosh Bell: The Fireside Stories of the Chippwyans (Poet. Naturinterpretation, Tiergeschichten). — 2. F. A. Golder: Tales from Kodiak Island, II. (fünf weitere Erzählungen, vgl. No. LX). — 3. Frank G. Speck: A Pequot-Mohegan Witchcraft Tale. — 4. J. Dyneley Prince: The Name „Chahnameed"(= Fresser). — 5. George Bird Grinnell: A Cheyenne Obstacle Myth. — 6. Alexander F. Chamberlain: Contributions towards a Bibliography of Philippine Folk-Lore. — A. F. C. and J. C. C. Record of American Folk-Lore. — 8. Notes and Queries. — 9. Bibliographical Notes.

No. LXII. July—Sept. 1903. 1. Howard Barrett Wilson: Notes on Syrian Folk-Lore Collected in Boston. — 2. Charles Peabody: Notes on Negro Music (vgl. Bücher: Arbeit und Rhythmus). — 5. George Wharton James: The Legend of Tauquitch and Algoot. — 4. George A. Dorsey: Wichita Tales II (eine Geschichte). — 5. J. W. Chapman: Athapascan Traditions from the Lower Yukon (sechs Geschichten). — A. F. C.: Record of Philippine Folk-Lore .— 7. Notes and Queries. — 8. Bibliographical Notes.

No. LXIII. Oct.—Dec. 1903. 1. Alexander F. Chamberlain: Primitive Woman as Poet (bildet eine Ergänzung zu Bruchmann. *Poetik*, D, p. 56ff und Bücher: *Arbeit und Rhythmus*[3]) Cap. VIII, p. 378ff. Nicht streng an das Thema gehalten, Frauendichtung überhaupt behandelt [mit Ausschluss der Moderne]; denn Sappho, Corinna, Marie de France, Roswitha, die Ava, endlich die „göttliche Karschin" sind doch wohl keine „primitive women".). — 2. Frank Russel: A Pima Constitution. — 3. James Cleland Hamilton: The Algonquin Manabozho and Hiawatha (Tennysons Quelle nicht d. Iroquois, amerikan. im engeren Sinn, sondern kanadisch). — 4. W. W. Nevell: Sources of Shakespeare's Tempest. (Frage v. Skakespeares Verhältnis zu Ayrers *Comedia von d. schönen Sidea* behandelt, gemeinsame Quelle angenommen. Nichts wesentlich neues beigebracht. Das zugrunde liegende „Lady Featherflight"-Motiv [vgl. J. of A. F. L. VI 1893, p. 54—56) wird nach verschiedenen Richtungen weiterverfolgt und gezeigt, was bei Ayrer und Shakespeare davon übrig geblieben ist. Die übersetzten Stellen sind b. Goedeke-Tittmann: I. p. 253, z. 167—243; II. p. 263, z. 193—249; III. p. 272, z. 150—213; IV. p. 275, 3 Act, z. 1—70. Die Übersetzung ist ziemlich frei, sehr gekürzt, und verwischt die Ursprünglichkeit und volkstüml. Derbheit Ayrers stark. Auch die Inhaltsangabe ist ungenau. Warum ist aus Ela, der Bauernmagd und dem Schatz des Müllers sein Weib gemacht? Wenn es weiter heisst: „all the women, one after an other, come to the well and make the rame mistake", so ist das nicht richtig; denn es kommen tatsächlich nur die zwei; Jan Molitor, von S.s Vater auf die Suche geschickt, findet diese dann während er heimgeht, um das zu melden, nimmt sie Dietrich, der Schuster (hier „tanner") mit heim und steckt sie in die Kleider seiner Frau. Ferner hat Engelbrecht nicht, wie es hier dargestellt ist, S. gleich vergessen, sondern erzählt seinem Vater sofort von seiner Gefangenschaft und seinem Verlöbnis und will sie holen lassen. Auch die ihm von seinem Vater zugedachte neue Braut weiss darum und fürchtet blossgestellt zu werden. Später wird das Vergessen allerdings vorausgesetzt, sodass trotzdem die Hochzeit stattfindet, und Sidea Engelbrecht den Trunk reicht, worauf er sich anklagt, er habe sie vergessen!). — 5. Phillips Barry: The Ballad of Lord Randal in New England (sechs Fassungen



mitgeteilt, z. T. mit Noten). — 6. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 7. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 8. Howard Barrett Wilson (Nachruf). — 9. Henry Carrington Bolton (Nachruf). — 10. Local Meetings and other Notices. — 11. Bibliographical Notes (darunter Hinweis auf Am. J. of Phil. XXIII 1902, p. 261 82 u. 361—87, K. F. Smith: *The Tale of Gyges and the King of Lydia*).

Vol. XVII.

No. LXIV. Jan.—March 1904. 1. Franz Boas: The Folk-Lore of the Eskimo (hauptsächlich die östlichen Stämme behandelt. Heroengeschichten, Stammesstreitigkeiten, völkerpsychologisch wichtig.). — 2. Livingston Farrand: The Significance of Mythology and Tradition (behandelt die Frage der Berechtigung von Mythologie und Volkskunde als selbständige Wissenschaften. Schwierigkeit der Beurteilung von Zusammenhang und gegenseitiger Beeinflussung der Sagenstoffe bei verschiedenen Völkern, ähnlich wie in der vergleichenden Literaturgeschichte. Dazu kommt, dass die Mythensammler oft dilettantische Kuriositätensammler sind, ohne Methode und mit mangelhafter Beobachtung. Abhilfe dagegen sollen klare Erfassung des Endziels und Bekanntschaft mit den Methoden anderer Wissenszweige schaffen. Dann wird die Wichtigkeit von Mythologie und Tradition selbst für speziell ethnologische Fragen gezeigt; auch für die Einzel- und Rassenpsychologie wichtig, weil sich der Erfahrungsgehalt eines Volkes in seiner Tradition spiegelt. Die Schaffung einer definitiven Methode soll die bis jetzt unselbständige Hilfswissenschaft der Volkskunde zu einer selbständigen Wissenschaft erheben.). — 3. Roland B. Dixon: Some Shamans of California. — 4. Alexander F. Chamberlain: Race-Character and Local Color in Proverbs (Yoruba und Negerenglische Sprüchwörter mit geläufigen, englischen Sprüchwörtern zusammengestellt [die natürlich häufig dieselben sind wie im Deutschen]. Manchmal ist die Entsprechung des engl. und negerengl. doch recht gering!). — 5. A. L. Kroeber: A Ghost Dance in California. — 6. M. Clavel: Items of Folk-Lore from Bahama Negroes. — 7. William Wells Newell: The Ignis Fatuus, its Character and Legendary Origin (von Negern übernommene Erzählung europäischen Ursprungs, mit geringen Abweichungen, vgl. z. B. Grimms Märchen 81 und 82 und Wuttke, Deutscher Volksaberglaube; Hans Sachs, Fastnachtsspiel v. St. Peter und dem Bauern 1551). — 8. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 9. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 10. Fifteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — 11. Eighth Memoir of the American Folk-Lore Society. — 12. Notes and Queries (darunter: Volkskunde an deutschen Universitäten). — 13. Bibliographical Notes.

No. LXV. April—June 1904. The Long Hidden Friend, by John George Hohman With Introduction and Notes by Carleton F. Brown (Abdruck eines 1809 v. J. G. Hohmann, einem Deutschen in Pennsylvanien verfassten, Zauberbuches, das noch jetzt von Zauberdoktoren neben dem siebenten Buch Mosis benutzt wird. Die englische Ausgabe ist eine mangelhafte Übersetzung einer verlorenen deutschen. Ausserdem ist eine spätere deutsche Fassung erhalten. Die Frage nach den Quellen hat der Verfasser, wie er selbst zugibt, nur angeschnitten. Inhaltlich zeigt sich eine oft sehr nahe Verwandtschaft mit altgermanischen Zaubersprüchen.).

No. LXVI. July—Sept. 1904. 1. George A. Dorsey: Wichita Tales III. — 2. Alexander F. Chamberlain: Proverbs in the Making: Some Scientific Commonplaces (handelt von „what the Germans call“ „geflügelte Worte“. Eigentlich sind es

aber meist nicht „geflügelte Worte", sondern mehr, was wir „Gedankensplitter" nennen. Leider sind die Belegstellen nicht näher angegeben!) — 3. William Wallace Tooker: Algonquian Names of some Mountains and Hills. — 4. S. C. Simms: Traditions of the Sarcee Indians (zwei Erzählungen). — Frank G. Speck: Some Mohegan-Pequot Legends (drei Geschichten, wovon die ersten zwei von Chahnameed, dem Fresser, eulenspiegelartig). — 6. Constance Goddard Du Bois: Mythology of the Mission Indians (verschiedene Versionen eines aus dem Spanischen übersetzten Schöpfungsmythus) — 7. Eighth Memoir of the American Folk-Lore Society, George A. Dorsey: Traditions of the Skidi Pawnee (90 Geschichten, z. T. Prosaepen bildend; bemerkenswert der Einfluss christlicher Ideen). — 8. James Mooney: The Indian Naval Cord. — 9. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 10. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 11. A. F. C.: Record of Philippine Folk-Lore. — 11. Alexander F. Chamberlain· In Memoriam Frank Russell. — 13. Notes and Queries. — 14. Bibliographical Notes.

No. LXVII. Oct.—Dec. 1904. 1. Constance Goddard Du Bois: The Story of the Chaup (= Meteor). A Myth of the Diegueños. — 2. Franz Boas: Some Traits of Primitive Culture (Einfluss des „usus" auf Anschauung des Einzelnen. besonders bei einfachen Kulturverhältnissen. Assoziierung von Ideengruppen, die an sich nichts miteinander zu tun haben. Konservatismus der Naturvölker). — 3. C. Staniland Wake: Traits of an Ancient Egyptian Folk-Tale Compared with those of Aboriginal American Folk-Tales (1001 Nacht, Joseph u. Potiphars Weib). — 4. W. J. Wintemberg: French Canadian Folk-Tales (drei Geschichten). — 5. Alexander F. Chamberlain: Proverbs in the Making: Some Scientific Commonplaces. II. — 6. Arthur Stanley Riggs: The Drama of the Filipinos (vier Arten: 1. Prehistoric, bis 1521; 2. Religious, 1529 bis jetzt; 3. Moro-Moro, or Middle Period, 1750 bis um 1876 und bis jetzt; 4. Seditious, or anti-American, seit 1898. Erste Klasse behandelte Taten der Götter, wenig bekannt, weil von Spaniern vernichtet. Die religiösen Stücke sind weitergebildete Mirakelspiele zu Bekehrungszwecken, teils Original, teils aus dem lat. übersetzt, im Eingeborenendialekt. Die Moro-Moro-Spiele behandeln die Kämpfe zwischen Christen und Mohammedanern, voll von fabelhaften Abenteuern. Ein typisches Beispiel, Pedro a Paternos: *Magdapio, or Fidelity Rewarded*, z. T. musikalisch, wird ausführlich analysiert, dann noch weitere Daten über das Filipino-Theater gegeben. Von der letzten Gattung, die wieder in zwei Unterarten zerfällt, nicht aufgeführte Zeitungsdramen und nicht aufgezeichnete, nur gespielte Dramen, werden Beispiele gegeben.). — 7. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 8. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 9. Local Meetings and other Notices — 10. Officers and Members of the American Folk-Lore Society. — 11, Index to Volume XVII.

Vol, XVIII.

No. LXVIII. January—March 1905. 1. George Lyman Kittredge; Disenchantment by Decapitation (Thema mit spezieller Beziehung auf die beiden me. Romanzen *The Earl of Carlisle* und *The Turk and Gawain* behandelt). — 2. Hubert H. S. Aimes: African Institutions in Amerika. — 3. William Wells Newell: The Passover Song of the Kid and an Equivalent from New England (alle die zahlreichen europäischen Versionen auf afrz. Wurzel zurückgehend, von Europa dann nach anderen Weltteilen gewandert. Interessant, weil sich hier der Unterschied in der Methode der Komposition bei Litteratur und Volkskunde zeigt.). —



4. Phillips Barry: Some Traditional Songs (aus einem Pamphlet: [zwölf] Family Songs, compiled by Rosa S. Allen usw. [angegeben p. 59, Anm.], werden vier behandelt; 1. *The Elfin Knight*, 2. *The Ram of Darby*, 3. *The Quakers Wooing*, 4. *The Twelve days of Christmas*). — 5. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 6. Sixteenth Annual Meeting of the American Folk-Lore Society. — 7. Local Meetings and other Notices. — 8. Bibliographical Notes.

LXIX, April—June 1905. 1. A. L. Kroeber: Wishosk Myths (25 Schöpfungs-, Kulturheros- und Tiergeschichten). — 2. John R. Swanton: Explanation of the Seattle Totem Pole. — 3. Alexander F. Chamberlain: Mythology of Indian Stocks North of Mexiko, I. — 4. Phillips Barry: Traditional Ballads of New England. I. (im ganzen 14 Balladen aus Childs Ausgabe in 66 Versionen. 1. *The Golden Vanity*]Ch. V, 135ff, zwei Versionen]. 2. *Lord Thomas and Fair Annet* [Ch. II, 179, 1 V.]. 3. *The Two Sisters* [Ch. I, 119, 2 V.]. 4. *Lady Isabel and the Elf-Knight* [Ch. I, 22, 1 V.]. 5. *The George Aloe and the Sweepstake* [Ch. V, 133, 1 V.]. 6. *Henry Martin* [Ch. IV, 393, 1 V.]. 7. *The Mermaid* [Ch. V, 148, 1 V.]. 8. *Captain Ward and the Rainbow* [Ch. V, 143, 1 V.]). — 5. Fred Swindlehurst: Folk-Lore of the Cree Indians (sieben Geschichten). — 6. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 7. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 8. A. F. C.: Record of Philippine Folk-Lore. — 9. John H. Hinton. — 10. Notes and Queries. — 11. Local Meetings and other Notices. — 12. Bibliographical Notes.

No. LXX. July—September 1905. 1. Crawford H. Toy: Mexican Human Sacrifice. — 2. Helen S. Thurston: Riddles from Massachusetts. — 8. William Jones: The Algonkin Manitou. — 4. Phillips Barry: Traditional Ballads in New England. II. (9. *The Gypsy Laddie* [Ch. IV, 61, 7 V.]. 10. *Lord Randall* [Ch. I, 151, 17 V.). 11. *The Demon Lover* [Ch. IV, 360, 1 V.]. 12. *Young Beichan* [Ch. I, 454, 1 V.]. 13. *The Elfin-Knight* [Ch. I, 6, 4 V.]). — 5. F. A. Golder: Aleutian Stories (sechs Geschichten). — 6. Telemaco M. Borba: Caingang Deluge Legend. — 7. George A. Dorsey: Caddo Customs of Childhood. — 8. George Williamson: Superstitions from Louisiana. — 9. A. F. C. and J. C. C.: Record of American Folk-Lore. — 10. A. F. C.: Record of Negro Folk-Lore. — 11. W. W. N.: In Memoriam: Washington Matthews. — 12. Recent Folk-Lore Meetings in California. — 13. Notes and Queries. — 14. Bibliographical Notes.

No. LXXI. October—December 1905. 1. Clark Wissler: The Whirlwind and the Elk in the Mythology of the Dakota. — 2. L. Francis La Flesche: Who was the Medicine Man? — 3. Mrs. R. F. Herrick: Cupid's Arrow (Gedicht, v. England nach Amerika gekommen). — 4. J. R. Walker: Sioux Games I. — 5. Phillips Barry: Traditional Ballads in New England (14. *Lord Lovell* [Ch. II, 204, 3 V.]. 15. *Bonnie James Campbell* [Ch. IV, 142, 1 V.]. 16. *The Hunting of the Cheviot* [Ch. III, 303, Melodie]. 17. *Our Goodman* [Ch. V, 88, 1 V.]. 18. *Young Hunting* [Ch. II, 142, Melodie]. 19. *The Brown Girl* [Ch. V, 166, Melodie]. 20. *Springfield Mountain* [10 V.] Addenda 6. *Henry Martin*, 1 V., *Lord Randall*, 1 V.]). — 6. A. L. Kroeber: California Branch of the American Folk-Lore Society. — 7. Notes and Queries. — 8. Local Meetings and other Notices. — 9. Bibliographical Notes. — 10. Officers and Members of the American Folk-Lore Society. — 11. Index to Volume XVIII.

Freiburg i. Br. Arthur Koelbing.





Zeitschrift

für

vergleichende Litteraturgeschichte

Herausgegeben

von

Prof. Dr. **W. Wetz** und Prof. Dr. **J. Collin**
o. Prof. a. d. Universität Freiburg i. B. a. o. Prof. a. d. Universität Giessen

---

Neue Folge. — Band XVI Heft 6



BERLIN 1906
VERLAG VON EMIL FELBER

Die *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* will die vergleichende Literaturforschung in weitestem Umfang durch Veröffentlichung selbständiger Arbeiten, kleiner Mitteilungen und von Berichten über neue Erscheinungen pflegen. Zu ihren Aufgaben werden vor allem gehören die universalhistorische Betrachtung der Literatur, der Nachweis der literarischen Wechselwirkung zwischen verschiedenen Völkern, das Verfolgen der Wanderungen beliebter Stoffe, Motive, Typen und Figuren und ihrer Umgestaltungen unter dem Einfluss bestimmter Zeitverhältnisse und Volkscharaktere und schliesslich die Untersuchungen über die Entstehung und Verbreitung von Sagen, Märchen und Mythen. Als weitere Aufgabe, von deren Bearbeitung die Herausgeber eine Fortbildung und Vertiefung der literarhistorischen Forschung mit Bestimmtheit glauben erhoffen zu dürfen, möchten sie die im engeren Sinne „vergleichende" Betrachtung hinzufügen, wie sie Schiller in der Abhandlung *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, Goethe in *Shakespeare und kein Ende* durchgeführt haben. Beiden ist es nicht um eine Aufzählung von Verschiedenheiten zwischen antiker und moderner Dichtung zu tun, sondern um das Aufweisen eines durchgehenden Gegensatzes, aus dem jene Verschiedenheiten entspringen, um seine Entfaltung nach den verschiedensten Seiten hin. So ergeben sich Goethe eine Reihe Entsprechungen wie: antik — modern; naiv — sentimental; real — ideal; Notwendigkeit — Freiheit; Sollen — Wollen. Diese Betrachtungsart, deren Wesen darin besteht, dass sie die Eigenheiten einer Epoche oder eines Dichters als aus derselben Wurzel entspringend, als unter sich zusammenhängend und sich gegenseitig bedingend nachweist, ist später bei uns entschieden vernachlässigt worden und hat nicht hier, sondern in Frankreich ihre erfolgreichste Weiterbildung gefunden, bei H. Taine. Dieser sucht auch auf geistigem Gebiete überall ein Gesetz der gegenseitigen Abhängigkeiten zu erweisen, wie ein solches in der Biologie längst anerkannt ist. Nach ihm hängen die Fähigkeiten und Neigungen eines Individuums oder einer Rasse, die Kennzeichen einer Epoche oder eines literarischen Werkes so unter sich zusammen wie Zähne, Knochengerüst, Muskel- und Verdauungsapparat eines Tieres, und wie hier eine Veränderung in einem wesentlichen Stück immer eine verhältnismässige Veränderung des ganzen Systems nach sich zieht, so auch dort. Taine ist immer bestrebt, bei einer Erscheinung das Gesetzmässige ihrer Bildung nachzuweisen, und wenn er Verwandtes vergleicht, will er zeigen, wie mit einer Uebereinstimmung oder Verschiedenheit in einem wesentlichen Punkte zahlreiche andere Aehnlichkeiten oder Verschiedenheiten gegeben sind. Auf diesem Wege wird man beispielsweise zu der Erkenntnis kommen, dass die Verschiedenheit der psychologischen Grundanschauungen Shakespeares und Corneilles eine Verschiedenheit der tragischen Konflikte und der tragischen Situation, überhaupt der ganzen Form des Tragischen bei beiden Dichtern bedingt, dergestalt, dass die in jeder Tragödie Corneilles erscheinenden Konflikte bei Shakespeare völlig fehlen, wie die Corneilles bei Shakespeare usw. (Vgl. Wetz, Shakespeare vom Standpunkt der vergleichenden Literaturgeschichte.) Und während in neueren vielgerühmten Schriften über das Tragische noch immer die Notwendigkeit oder Entbehrlichkeit der tragischen Schuld ernsthaft erörtert wird, wird sich dann zeigen lassen, dass einzelne Klassen von Tragödien die tragische Schuld fordern, andere sie aber geradezu ausschliessen.

(Fortsetzung auf der 3. Umschlagseite)



Eine stärkere Hinwendung zur vergleichenden Literaturbetrachtung scheint uns, wie im Interesse der Aesthetik, so auch mit Rücksicht auf die Entwicklung der Literaturgeschichte in Deutschland angezeigt, wo ihre Pflege in den letzten Jahrzehnten ganz bei den Einzelphilologien lag. Den Vorteilen einer strengen philologischen Schulung stand der Nachteil gegenüber, dass die zur Inangriffnahme grösserer Probleme befähigten Männer immer seltener wurden und dass die Bearbeitung der beschränkten Aufgaben, die man sich allein stellte, Weite des Blicks und Einsicht in die verschiedenartigen Bedingungen literarischen Schaffens vermissen liess, wie sie umfassendere Literaturkenntnis gelehrt hätte. Damit hing es auch zusammen, dass unsere deutsche Literaturgeschichtschreibung weder von den Leistungen fremder Forscher, noch von den Fortschritten auf dem Gebiete der Psychologie und Aesthetik wesentlichen Nutzen zog. — Die *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* wird sich darum bestreben, auch über die ausserdeutsche Forschung zu orientieren und sie daraufhin zu prüfen, ob sie, wie in dem Falle Taines, eine Fortbildung der Wissenschaft mit Erfolg versucht. Ohne Voreingenommenheit wird sie auch solche von der Tagesströmung nicht getragene Bemühungen zu würdigen suchen, die vielleicht auf neuen Wegen neue Ergebnisse zu gewinnen suchen. Da nach der Meinung der Herausgeber die allgemeinen Fragen von besonderer Wichtigkeit für die vergleichende Literaturforschung sind, so sollen mitunter bemerkenswerte literarhistorische Erscheinungen herausgegriffen und auf ihre prinzipielle Bedeutung hin untersucht werden. Es ist Aussicht vorhanden, dass auch ausserdeutsche Forscher sich hier mit deutschen zu friedlichem Zusammenarbeiten vereinigen werden.

Die Redaktionsgeschäfte sollen unter die beiden Herausgeber so geteilt werden, dass den allgemeinen und den englisch-amerikanischen Teil wesentlich Wetz übernimmt, die deutsche und nordische Literatur und die vergleichende Sagenforschung Collin, während beide bei der Redaktion der übrigen Teile zusammen wirken.

Manuskriptsendungen werden an einen der Herausgeber erbeten, Rezensionsexemplare an Professor Wetz oder an den Verleger, Emil Felber in Berlin-Schöneberg.

Freiburg i. B. und Giessen.
Brombergstr. 45 Ludwigstr. 32

W. Wetz,
o. Prof. a. d. Universität Freiburg i. B.

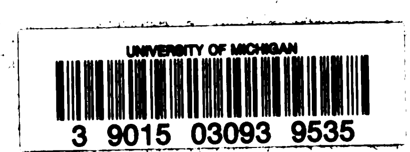
J. Collin,
a. o. Prof. a. d. Universität Giessen.

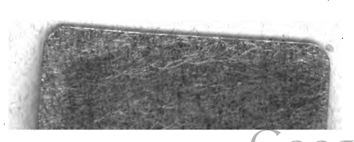
Inhalt.

Abhandlungen.

Vermischtes.

Besprechungen.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03093 9535




Digitized by Google